

LUNES de revolución

numero 62 junio 6

director:
guillermo cabrera infante

sub-director:
pablo armando fernández

layout y emplanaje:
tony évora

A PARTIR DE CERO

POR VIRGILIO PIÑERA

Dejando a un lado la literatura, sería conveniente preguntarse qué se escribe en Cuba, cuánto se escribe, cuánto se publica. En estas páginas vamos a desentendernos de lo literario en su aspecto de valor para insistir en lo cuantitativo. Creo que el momento es propicio para tomar el pulso a las letras cubanas.

Hay un hecho indubitable: la Revolución ha echado a andar el carro de nuestra literatura. No digo que ella enseñe a escribir; en cambio incita a hacerlo, al mismo tiempo despierta un sano optimismo sin el cual los pueblos y los escritores no son otra cosa que gente mirándose sus ombligos. Finalmente, pone en juego el espíritu de emulación: si la Revolución ha conseguido sus objetivos, también nosotros, escritores, lograremos alcanzarlos.

¿Quiere decir que antes del primero de enero la producción literaria (de cualquier valor que ésta haya sido) era inferior a la escrita después de la fecha citada? No tenemos cifras al respecto (entre la producción inédita y la publicada media un abismo) pero puede presumirse que se escribía tanto como ahora. La diferencia estriba, a mi entender, en dos factores. El primero de ellos: los escritores, al sentirse estimulados por la Revolución, sabiendo que desde ahora y en futuro no lejano van a verse editados, aceleran su producción, y al propio tiempo la muestran. Todos los inéditos de antes del primero de enero tenían poquísimas oportunidades, no ya de confrontarse con el público, pero ni siquiera de hacer llegar sus escritos a quienquiera que fuese. Esta contingencia hacía pensar que en Cuba no se escribía o se escribía muy poco. La literatura, en fin de cuentas, no es otra cosa que un mercado, con oferta y demanda. Si la una y la otra no funcionan, el resultado será el de una cosecha que se pudrió en los graneros. Por otra parte, esta cosecha no será susceptible de mejoramiento si no se pone en manos del público, (encargado de dictaminar sobre la bondad del producto). En una palabra, en Cuba se escribía, pero sin un objetivo. La falta de mercados debilitó por cincuenta años nuestra producción literaria. Esto no quiere decir que no hayamos tenido escritores, generaciones literarias, y logros de importancia, pero todo ello no llegaba a conformar la imagen, el cuerpo de una literatura. Es de sobra sabido, y no tiene por qué sorprendernos, que la vida literaria en precario que padecimos todos esos años formaba parte de esa frustración social, política, económica y moral que se llama Cuba 1902-1958.

A partir del primero de enero las aguas literarias se salieron de madre. Fenómeno muy explicable: todos querían cantar, loar, ensalzar a la Revolución. En esa primera etapa la casi totalidad de la producción estuvo representada por la poesía. Quien más quien menos fue vate provisional y ocasional. Los periódicos se llenaron de poemas donde se ensalzaba a Fidel, a Camilo, a Raúl, al Ejército Rebelde; éste glorificaba la batalla de Maffo, aquél hacía sonar las trompetas por el desembarco del Gramma o del más allá ponía versos (¿es posible?) la estrategia del Che en la batalla de Santa Clara.

¿Qué valían estos ditirambos? Literariamente hablando: nada; por supuesto, eran testimonio sentimental, fe absoluta en los destinos de la Revolución. En su momento fueron oportunos, ayudaron eficazmente a mantener viva la llama. Ahora bien, la literatura tiene sus leyes, y una de ellas es que los resultados de la escritura sean literarios, vale decir materia de arte. En días pasados releía un fragmento del poema "150.000,000" de Maiakovski. Como es sabido este poema es revolucionario de pies a cabeza; además fue concebido por el poeta para que el último ciudadano del Soviet pudiera asimilarlo. Sin embargo, resulta totalmente un documento de alto valor poético en sí mismo. En una palabra, es eficaz porque es buena literatura.

En los dos o tres años anteriores a la Revolución los últimos nombres habían sido dados a conocer por la revista Ciclón. No pasaban de diez,

y uno podía ponerse a pensar que en Cuba —bueno o malo— se escribía bien poco. A medida que el terror batistiano fue apretando, a medida que la censura se fue haciendo más intolerable, la poca vida literaria existente se fue reduciendo. Claro está, se continuaba escribiendo pero como los escritos permanecían en las gavetas no podía hacerse un cálculo de lo que Cuba producía en materia literaria. Esta incógnita se despejó el primero de enero. Empezó a despejarse con los rapsodas de la Revolución, y prosiguió con los materiales llegados a LUNES y al reciente concurso literario de la Casa de las Américas. Estos instrumentos de cultura "registraron" el movimiento producido y permitieron el cálculo, a) de la cantidad, b) de la calidad, c) de los géneros, d) de las preferencias.

Por supuesto, el instrumento más registrador fue el mentado Concurso. Este contemplaba cinco géneros literarios, a saber: poesía, teatro, ensayo cuento y novela. Como jurado que fuí de dicho Concurso estoy en condiciones de ofrecer algunos datos. El aporte de los cubanos puede calcularse en unos trescientos trabajos. Poesía: sobre 200; Teatro: sobre 10; Ensayo: sobre 10; Cuento: sobre 50; Novela: sobre 10. Por ciento de conocidos y editados (anónimos los envíos pero fácilmente reconocibles sus autores) 20; por ciento de inéditos y desconocidos: 80. De acuerdo con lo dicho anteriormente ésta desproporción es perfectamente justificable.

Veamos ahora los materiales llegados a LUNES: en un período que abarca el año de existencia de este magazine, el cálculo de colaboraciones no solicitadas ha sido, aproximadamente: 200, separables en poesía y cuento. Más de éste que de aquella. Una de las posibles explicaciones de la mayor cantidad de cuentos enviados sería el ejemplo de la sección fija de cuentos cubanos de la revista Carteles, de reconocida eficacia. En lo que respecta al por ciento, la misma cosa que para el Concurso: 20 para conocidos, 80 para inéditos.

Sobre cincuenta cuentos, (enviados entre finales del cincuenta y nueve y principios del sesenta) las preferencias de los colaboradores en lo referente al asunto elegido, pueden desglosarse como sigue: cuentos sobre la Revolución: 26. Cuentos pasionales: 1. Cuentos de amor: 2. Cuentos metafísicos: 1. Cuentos sicológicos: 3. Total: 33. El resto —17 cuentos— se ubica en lo que pudiera denominarse "literatura inefable", esto es, ausencia de tema, de plan, y edad mental oscilante entre cinco y diez años.

No es de extrañar que la mayor contribución y las preferencias estén por los temas que tocan a la Revolución. Sin embargo, en este capítulo los logros son harto dudosos. Como el tema revolucionario es, en modo alguno, un tema trillado, como la materia en sí misma ofrece mucho campo a la anécdota (extremo éste que puede y de hecho desorienta al escritor sin experiencia) ocurre que los resultados son extraliterarios. En cambio, cuando este escritor joven se mueve dentro de una tradición, dentro de un género perfectamente delimitado los logros resultan apreciables. Con todo, es interesante que nuestros jóvenes se apasionen por las cosas de la Revolución. Si bien es verdad que, por el momento, la frecuentación de este tema responde por mucho a lo ocasional, a eso que parece fácil de escribir, no es menos cierto que la insistencia en el género podrá ofrecernos en el futuro producciones acabadas.

De cualquier modo, hay una verdad: en Cuba se escribe. Y digo Cuba, porque va siendo hora de dejar a un lado esa errónea idea de que La Habana es única productora y consumidora de literatura. Tanto en los envíos llegados a LUNES como en los del Concurso de la Casa de las Américas había evidente superioridad numérica de las provincias sobre La Habana. Incluso tenemos noticias de grupos literarios en Santa Clara, Camagüey y Oriente.

Teniendo en cuenta el material que a diario se nos envía, sabiendo que gran parte de ese material proviene de las provincias (donde la oportunidad de publicar es precaria), LUNES ha juzgado conveniente abrir una sección fija en el magazine. Se llamará "A partir de Cero". Para llegar a las cantidades vertiginosas de los trillones y cuatrillones se empieza por cero, es decir: Cero, uno, dos, tres. . ., y así *ad infinitum*. También de este número indesarrollable parten, hacia lo desarrollable, los jóvenes que nos envían sus escritos. Los que ahora escriben con mano todavía vacilante, con evidentes faltas de construcción y hasta, si se quiere, en el aire, son también en potencia los grandes escritores de mañana. Es por eso que LUNES les abre sus páginas y de paso les aconseja mayor rigor, mayor tensión, mayor sinceridad.

Hemos decidido inaugurar la sección con tres cuentos, que a nuestro parecer reflejan, en líneas generales, las distintas tendencias anunciadas en esta Nota. A tono con lo dicho, el público debe acogerlos como lo que son, es decir, tanteo, aproximación, exploración. *Niño de Campo, Moto y El Viaje* es todo eso. Por el momento no pretenden otra cosa.

Finalmente LUNES dice: leemos todo cuanto se nos envía, no tiramos nada al cesto. Esperamos docenas de nuevos manuscritos. Empezamos por cero a fin de proseguir contando sin descanso.

EL PASEO

POR JESUS ABASCAL

ilustración de ruiz de villa

Agucé bien el oído. La pausa se había ido agrandando más y más, hasta parecer una sandía.

En el camión cabían unos cuantos, pero en la parte de atrás habían puesto una talanquera, creo que se dice, y todos, menos el chofer, llevaban puesta una gorra. ¡Y hacía quince años que no se veían!

"Eres un onicófago. Hasta sangre te sacas de los dedos". Tres transfusiones. Tres trans. "Cuando muerdo en firme —le dije— los pellejos que bordean la uña gimen desaforadamente. Se me escapan muy pocas veces". Pero de allí nadie se escapaba.

Teníamos un papelote amarillo, con dos cuños de color violeta por detrás y el emblema de la institución en el membrete, por delante.

"¿Se puede fumar?", preguntó alguien. El mulato llevaba un paquete en el regazo. Ramiro lo miró con ojos necesitados de espacio. Aspecto de idiota. Eso es lo que coge la gente que se muerde las uñas. "¿Se las tragarán?" Yo no, yo las escupo, yo no me las trago yo sólo me las como. Ya. El paquete estaba amarrado con cordeles de estropajo.

—¿Sigues viviendo allá? —preguntó Ramiro vengándose.

—Sí... —el tiempo, aunque no existía en aquel momento, allí en el camión, seguía traicionando a los hombres. No, me mudé... Hace poco que me había mudado...

Miré hacia atrás. La neblina no me dejaba distinguir el paisaje en el camino. ¿Había paisaje? Suposiones. Como adivinar el nombre científico de la langosta. Yo no yo sí me acordaba: panulirus argus.

Allí no servía porque la neblina no dejaba ver absolutamente nada. Lo que sí noté es que no había hierba. No me daba el olor, simplemente.

Habían varias mujeres. Una de ellas cogió el camión todavía en estado. Apretujaba su papel amarillo contra el habitado vientre y suspiraba. "Extraño que no llore". Tiene que haberse dado cuenta, por el cuño de color violeta y el emblema de la institución en el membrete. Le habían cortado el cabello sumamente corto y el aire no podía hacerle nada.

Además, no había aire. Lo que se dice aire. Lo que había era una especie de neblina viscosa y, lo repito, ¡yo sabía que no había hierba por ninguna parte!

De más está decir que el mulato no estaba casado legalmente. Vivía en concubinato con una mujer que probablemente había sido su amante mientras él estaba casado con la que Ramiro conocía. Ella era la madre de las dos hijas suyas que ya eran dos mujeres y que va para diez años que es su mujer y que él se separó de ella porque no lo dejaba vivir con los celos que si él esto que si él aquello. La mayor era una señorita y ésta que tiene ahora es muy hacendosa, eso sí.

Tenía ganas de cantar el credo, allí en el camión y todo. Para luego rematar el Aaaaaaaaaa-amén con sus dieciséis notas sin respirar. ¿No es fiato? Et in carnatus est... O algo así. El tipo del camión, que no tenía gorra porque yo me fijé al subir, se parecía al padre F..., lo que pasa que no estaba tonsurado ni dirigía el coro de nosotros. Cuando las procesiones por el patio



del colegio y todo eso. Los golpes con el crucifijo en la puerta de la capilla y el padre F..., con aquella voz suya que amenazaba con ser de bajo, entonando los garabatos que aparecían en los libros...

Pero él no estaba en el camión y no sabía lo que era aquello. Me fijé entonces en la otra tipa, del lado de allá de Ramiro. Tenía un grano en el cuello más grande que un limón. Brillaba en el centro y debajo se le veía el pus, apresurado en salir a pasear por la espalda de la ciudadana. ¡Plaf! En cualquier momento se le revienta, seguro. Le va a chorrear. Es asqueroso, pero yo no tengo la culpa de que a la gente le salgan granos. Yo tuve hidrosadenitis, una vez. Y no me los picaron gracias al primo mío. Me salieron en los dos brazos. Debajo, mejor dicho. Me dolían bárbaramente. Tiene gracia... Si a Ramiro se le hubiera antojado orinar se hubiera tenido que trancar como un buey. A lo mejor había tomado cerveza antes de que lo mandaran a buscar de la oficina del Director...

También allí lo había visto. A él y al viejito aquel que no soltaba su libro de Contabilidad. Ese estaba en el fondo del camión ahora y había vomitado dos o tres veces. Dos. Después te queda un malsabor en la boca que no se te quita y la nariz ocupada y eso. Dan ganas de reventar o de seguir vomitando para echar lo último. Allí no había aserrín, ni nada.

El despacho en cuestión quedaba un poco después de la entrada, a la izquierda. Más allá, según se iba uno internando en los pabellones de Registro y Archivo, se alzaba un pequeño puente sobre una zanja, hedionda de tanta inmundicia que el polvo y la estúpida neblina del lugar parece que arrastraban hasta allí.

Luego, estaba aquello de los camiones. El de nosotros era el número quince, pintado de rojo con un uno y un cinco en la talanquera. Como cuando cantamos en la Iglesia dichosa aquella. Yo fui el solista ese día. La mitad de la misa me la pasé esquivando a las abejas. ¡Eran de éste tamaño! Lo que pasaba era que había un panal en la ventana del coro, detrás del armonio, y zumbaban a su gusto y voluntad, como si ese vuelo perenne fuese la forma cristiana y decorosa de protestar contra Dios, dentro mismo de la Iglesia. Abejas protestantes. Luteranas. Esperando por la Reforma de la Abeja Reina.

Y nosotros éramos los zánganos.

Zánganos hacinados en el número quince pintado de rojo. Por parte del encargado los que subieron eran menos de los que podía esperarse. Por parte mía, era francamente sin sentido aquello de repetir tantas veces "ora pro nobis" cuando lo de las letanías. Me angustiaba la repetición monótona, de rodillas, con el paisaje de seis nucas delante mío que yo "sabía" que eran de seisorapronobis. Regina esto, Regina lo otro, Regina, Regina, Regina...

"El sobre te lo trajo un muchacho... Un muchacho de color" El sobre era amarillo, tamaño legal y decía "Att." y luego mi nombre. "¿De qué color?", le pregunté "¿Cómo de qué color?" "El muchacho, digo yo, ¿de qué color era?" Se quedó mirándome con la boca abierta. "¿Era verde, azulito claro o bermellón con pintícas?"

—¡De uno en fondo!

Me puse en fila, detrás de un militar y delante de un hombre obeso, próspero, hepático. El mismo número de los colores del espectro. El mulato canoso, Ramiro, la mujer en estado, la del grano, el viejito contador, una mariposa y yo. Falta un color que el prisma no descompone el negro. "Piedra Negra sobre una Piedra Blanca". Eso es de Vallejo, el de París, Octubre 1936. No sé por qué me acuerdo ahora de esos versos. Será por el traqueteo del camión:

> De todo esto yo soy el único que parte.
> de este banco me voy, de mis calzones,
> de mi gran situación, de mis acciones,
> de mi número hendido parte a parte,
> de todo esto yo soy el único que parte,

El cholo sí hacía versos. Muchos más bellos. ¡Y es verdad eso de que los hijos denunciaban a los padres y las madres protegían con sus cuerpos los cuerpos de sus hijos que otros hijos y otros cuerpos se empeñaban por arrebatarles! ¡Pan de centeno, allioli y sangre fresca, demasiado fresca! A veces hasta patatas. Y los alemanes probando armas para hacerlos reventar. En vez de abejas, moscas. Moscas hinchadas y salvajes. Moscas tonsuradas y sacrílegas. Curas. Moscas. Y sangre...

¿Para qué me preguntó la dirección? Yo no llevó más que la cartera, unas cuantas monedas, las llaves, el carnet de la Sociedad y una receta para comprar elíxir paregórico.

La mariposa. Por mi parte, no me gusta sospechar de nadie, pero a ésta la tengo atravesada en la boca del estómago; exactamente a la altura del píloro, supongo. Esa clase de mujer es para mí como un huequito y por más que respiro profundo, el aire se me escapa por esa clase de mujer.

Empecé por ser alguien para mí mismo. Y aquellos pensamientos atormentadores que me situaban al margen de cualquier dimensión conocida y que golpeaban en mi cerebro como los toques de garabato de los negros Congos, formaron filas para asistir al espectáculo de aquel singular viaje en un camión.

Ya habíamos subido todos los colores, incluyendo el índigo, y el chofer sin gorra nos aguardaba en su puesto. De otro color llevábamos las boinas: gris completamente.

Era como una espera; circular, lisa, magnífica. Sin aristas ni bordes comprometedores. Era, simplemente, nuestra primera y última visita a la Institución.

"¿Profesión?" Hojalatero. Viajante. Su casa. Oficinista. Contador. A Ud. qué le importa. Publicitario. ¡Es estúpido! Nadie se ha batido jamás con el Papa, que yo sepa. Luego, con tanta ropa que llevan encima uno no sabe si son gordos o no.

La del grano es horrible. Si yo tuviera los ojos tan saltones me ponía espejuelos oscuros. Debía donarlos para cualquier ciego. "Cambiamelo por un bastón blanco". En una bolsita de cuero o de gamuza se pueden llevar ojos de varios tamaños. Ojitos azules, ojitos endrinos, ojitos verdes, ojitos con cataratas. Ojitos y ojitos. "Oculotelia". Se venden y cambian ojos. English spoken. Noticias del "Watch the wrong Eye",

para especialistas y aficionados: el Catálogo de Sandburg no tiene informes fehacientes sobre los ojos de Homero. Este Catálago trae un dibujo de Milton visto desde la hipófisis. La Biblioteca de Moscú tiene el par moscovita de Lenín, pero no están a la venta. Son del Estado. En cambio el ojo de Nelson no está óculoclasificado todavía. Los expertos dicen que la córnea está deteriorada.

El puente: miseria de caracol en cuarentena. ¿Decía Pantenol o Clorhidrato de Piridoxina? Tengo sensación de continuidad. Cada tres, cada cuatro, cada seis. Y se acabó. Lemurnosequé ancestralis. Entran por la boca, el ano, los oídos, los ojos y las fosas nasales. ¡Fauna cadavérica!.. ¡Bichos, eso es lo que son!

Dios me sabe hecho y terminado. Me supo siempre. Ahora yo lo sé a El.

Con doble motivo.

"Me toca la medicina. Tengo que tomarla antes de las once y cuarto".

No lo sabe, te lo estoy diciendo. Viene en el camión como si fuera de visita a Maternidad y luego fuera a regresar a su casa para tomar la medicina.

¿Cómo vino a parar al camión? No me lo explico. El intendente estuvo hablando con el que la trajo. Le hizo llenar un cuestionario y todo.

¿Qué es aquello? ¿Un parque?

¡¿ARBOLES?!

Ramiro levantó los ojos, también. La mariposa se estaba untando una pomada azul encima de los párpados. Los demás no se fijaron

—¿Vio?

Le iba a contestar pero el camión saltó al tropezar con algo y casi me caigo en el piso aquel, des-estado y sucio, lleno de pecaditos veniales por todas partes. La del grano me miró tornarisueñando los ojos, cansados, verdes y sapodilatados. La neblina se repitió, otra vez.

Pero no era un parque ni nada de eso. Los que parecían árboles eran sujetos que agitaban las manos por sobre las cabezas como si discutieran algo o intentaran asirse de alguna lámpara o alguna soga. Un Instructor marcaba el compás para los ejercicios, que no era otra cosa lo que hacían, con una varilla muy larga que el tipo manejaba con soltura. A su lado, sobre una mesita de bronce y lapislázuli, como el cuento aquel, un libro de entrada y un pomo de tinta. Más allá, a la derecha de los árboles, montones de ropa de diversos colores simulaban montones de algo que no era ropa, precisamente. El camión torció para no atravesar por el medio de la "vegetación" y se desvió hacia un camino de piedra color malva, cuneteado de chinatas brillantes y lisas como el jade cuando le cae el rocío.

A pesar de lo incómodo del quince pude percibir claramente, entre la neblina que se espesaba a ratos, un edificio desigual y carcomido con una bandera que no me era familiar en el mástil a la entrada.

La bandera era extraña, ciertamente. De color ocre, totalmente, en el centro tenía dibujada una letra G, grande y negra, y en la esquina inferior derecha un extraño escudo dividido transversalmente por una especie de sable sobre el que bailaba una cruz gamada de colores amarillo y negro. Al pie del mástil había un búcaro grande, vacío.

El camión siguió la marcha, dale que dale.

Me acordé de Boris y de Carlos y de nuestra Unica Religión Razonada, Corregida y Aumentada con Bases Argumentadas en los Motivos de Dios. A veces pecábamos de erísticos y nos quedábamos enchilados de mala manera, como si estuviéramos frente al Muro de las Lamentaciones. Los elegidos: eso éramos nosotros. Obsequiábamos roña a las amistades. Repartíamos bilis y recogíamos la tierna, dulce, humilde, cristiana y misericordiosa palabra del Dios de todos y de ninguno. El Dios de Francesca Da Rímini, opus 48. Cálidamente expresiva en cuatro tiempos.

Pasaré el canto de los violines a los bajos buscando más sonoridad en los acordes. "Puedes sustituirlo por un vals "moderato" en sol mayor, flúido, con una línea melódica que permanezca todo el tiempo".

"Si ofendes a mi religión me ofendes a mí". ¡Valiente bastardo! ¡Y todavía se refocila en el sufrimiento! ¿Y el libre albedrío? Si salgo del camión es porque quiero y, sin embargo, "sé" que no voy a salir porque desde el principio yo "sabía" que iba a querer hacerlo. De ahí que ni me moviera, adoptando el aire resignado de los que montan en otros números y con otras gorras.

La señora en estado se apretó el vientre y gimió en voz baja. "Cada tres, cada cuatro, cada seis". Tenía sensación de continuidad cuando se tocaba el vientre. Ella también. ¡Es estúpido que esta mujer venga en el camión!

¿Qué hace ella aquí si son dos y no trae más que un papel? Un papel amarillo, precisamente, que sostenía encima del pecado... El mástil de otra bandera.

Un sonido incierto, semejante a una sirena ronca y descompasada, fue el preludio a una voz gangosa que anunció:

—¡Pabellones 12 y 36! ¡Pabellones 12 y 36! ¡Reporten ejercicios preparatorios de cabeza! ¡Repetimos!..

Y repitió dos veces más la parábola de los internados.

Ramiro se acercó al viejito contador y le rodeó el hombro con un brazo.

—Viejo, ¿No estaría mejor sentado? Se va a debilitar con tanto vómito.

¿Por qué no se sienta?

Ya estamos llegando. Estoy mejor de pie.

¿Cómo lo sabe? Por intuición, me imagino. Estos viejos saben más por eso que por lo otro... ¡Blasfemia! Evitar los procesos mentales intuitivos. Un siglo no es nada para esta gente y sin embargo...

"Criaturas de un día, ¿qué somos? ¿Qué no somos? El hombre es una sombra del sueño. Pero cuando baja la luz, don de los dioses, el hombre parece refulgir y sus días son dulces como la miel..." Los griegos tomaron éste mismo camión, sin duda. Puede que fuera el quince.

Trenos, epinicios, peanes y ditirambos. Todos montaron en este rectángulo móvilnumerado. ¿Qué pensarán de "esto" ahí dentro?

Por mi parte pensaba en tanto viejo, conseguido a fuerza de años y total nada. Al quince. Tanta mariposa ilusionada y total nada. Tanto voluntarioso obrero en sazón de encontrar lo que busca y total nada. Tanta fantástica preocupación por el medio ambiente y... nada.

Pasamos otro puente y, ¡al fin! la niebla fue desapareciendo cautelosamente mientras el chofer reducía la marcha considerablemente. Olía a eucalipto, ahora, a hierba-buena, a quéseyo... Pero olor nada más. No árboles.

Hice varias preguntas cuando estuve en la Dirección, pero lo único que saqué fue un papel amarillo con dos cuños de color violeta por detrás y el emblema de la institución en el membrete, por delante.

—Lo único que quisiera es un poco de colonia para oler... —dijo el viejo, en tono quejumbroso.

El quince se detuvo. La talanquera se bajó gracias a un oficioso empleado que puso una escalerita para que bajaran los "clientes". Ramiro cargó al viejo con él y se apearon juntos. La mariposa se descolgó en el hombro del empleado. El mulato, agarrando celosamente su paquete, se dejó caer mientras sus ojos recorrían el lugar. La mujer habitada no quiso ayuda. Además, por poco se cae, pero no le pasó nada. En cambio la del grano en el cuello dijo: "¿Me hacen el favor?" Ramiro otra vez. Es un pasito nada más... ¡Ya está! El que no tenía gorra nos advirtió que conserváramos el papel amarillo, aquel de los cuños de color violeta por detrás y el emblema de la institución en el membrete, por delante. Luego se marchó con sus dos guarismos pintados en rojo.

El oficioso empleado nos hizo señas de que le siguiésemos hasta la base misma de una escalinata. Esta tenía unos siete metros de largo y constaba de ocho o diez escalones. Encima de ella se alzaban seis columnas de granito de color ansiedad. Las columnas no sostenían nada, absolutamente nada. Eran eso: columnas. La plataforma que se extendía a lo largo y ancho de la escalinata estaba saturada por un buró antiguo, al parecer de madera, detrás del cual un hombrecito calvo fumaba un jugoso tabaco. Nos acercamos en fila, de esas en que uno va detrás del otro y el otro detrás de uno. Nos fue pidiendo los papeles a todos. No éramos más que colores del espectro con papeles. Luego nos miró para las gorras y para los zapatos. Mascó el puro y tosió para dentro.

Me aventuré a preguntarle:

—¿Puede Ud. decirnos cuál será nuestra ocupación... ahora?

—Lo habitual, amigo mío —me contestó—, lo habitual...

—Es que se oyen tantas cosas... —le repuse.

—Bah... no haga usted caso. La competencia...

La mujer del grano en el cuello tenía pastosa la lengua cuando djo:

—Pero... ¿Qué es lo habitual?

Se hizo un silencio nauseabundo, pesado, viscoso, con grietas en la parte de abajo. Un silencio revelador. Más bien un preámbulo que un silencio.

—Me imagino, señorita, que tiene Ud. curiosidad por saberlo. Pues bien, le explicaré...

El viejito contador perdió el conocimiento y cayó en el piso.

No es extraño. Mucha gente se desmaya al saber que están en el Infierno.

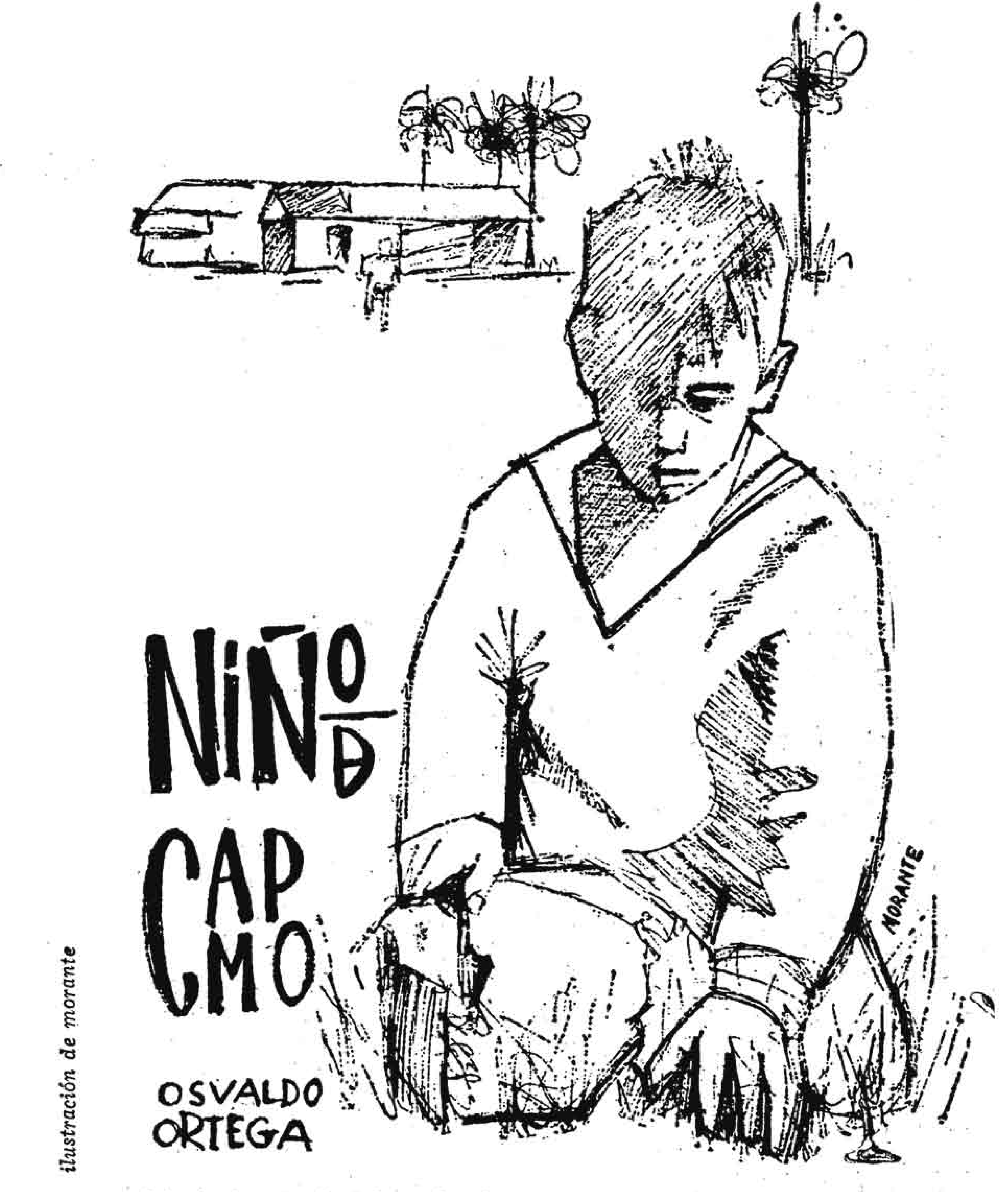


ilustración de morante

Comenzó el bullicio con el despertar de la mañana. Los muchachos revoloteaban en el patio mientras el padre ordeñaba la vaca y la madre preparaba el café.

Uno de los pequeños se entretenía con sus hermanitos imitando un avión en plena faena destructiva. Y queriendo representar la pantomima en toda su intensidad dramática, al acercarse a ellos comenzaba a reproducir el ruido monocorde de las ametralladoras: tratatata... tratatata... Sus hermanos, ante aquel repentino ataque echaban a correr en diferentes direcciones, para después, entre risas y falsas exclamaciones de dolor, ir cayendo uno a uno víctimas de las imaginarias balas.

—No juegues así, Joseíto, te he dicho que me pones nerviosa, vete a ayudar a tu padre —gritó la madre desde la puerta trasera del bohío.

El niño se alejó, pero como es de suponer en una criatura de ocho años no obedeció la prohibición de su madre.

Desde algún tiempo atrás la mentalidad infantil venía sufriendo constantes transformaciones. Junto con el desarrollo de la revolución los temas de las conversaciones hogareñas se despojaban de sus grises ropajes cotidianos para vestirse de luto. No se hablaba más de torturados, presos y asesinados. De los ataques de la aviación a poblaciones indefensas; del río de sangre que atravesaba la Isla de un extremo a otro. Y los niños, idealizando todo cuanto ven o escuchan, llevaban a escena en sus juegos todos aquellos macabros relatos, convirtiendo la más cruel de las realidades, en pasatiempos de apariencias inofensivas.

—Joseíto, bota el ternero de aquí, no me deja ordeñar —le dijo el padre en tono imperativo, en tanto el hijo se afanaba en girar sobre sus pies en una peligrosa maniobra aérea.

—Enseguida, papito.

De inmediato emprendió la tarea con esa expresión de seriedad que adquieren las facciones infantiles cuando los mayores los toman en cuenta y les encomiendan una actividad cualquiera, que por insignificante que sea, halague su incipiente sentimiento de responsabilidad social de que ellos también son necesarios para que el mundo marche.

—Muchacho, ¡no "jales" el animalito por el rabo!

Ante la difícil situación en que lo había puesto su padre al ordenarle que alejara el ternero de allí y no haberlo logrado por ningún medio, reaccionó como todo niño en presencia de un nuevo tipo de problema: obrar de forma diferente, original, tal vez si respondiendo a ese impulso innato de todo organismo joven de vivir de acuerdo con sus propias leyes.

—Juan —vociferó Esteban apoyándose en uno de los postes de la cerca, sin desmontarse de la yegua. Era el mismo viejo corpulento de tiempos de Prío, cuando se enfrentó a los rurales y fue herido de bala por uno de ellos al incitar a los obreros a la huelga, como protesta por los desplazamientos en masa y la rebaja de salarios decretada por Mr. Murder, el administrador del central.

—¿Qué cuenta, compadre? apéese...

—No, sólo paso pa' decirte que la aviación ametralló el cuartón de la Anita, y que los guajiros de esta zona no tenemos más que dos caminos, alzarnos o morirnos de hambre en las poblaciones.

—Yo no creo que vayan a tirar por aquí, en el Tartarito "ento'avía" no han asoma'o las barbas los rebeldes.

—No importa, el caso es acabar con to's nosotros, y me voy, Juan, porque tengo que llevarle ésto a Ignacito que se va pa'l monte —"Esto' significaba una mohosa escopeta de cartuchos que sostenía con firmeza entre sus largos dedos y mostraba orgulloso a su compadre.

—Pero ese muchacho...

—Na' compay, yo mismo le dije que se tenía que ir, que los rebeldes se están muriendo pa' que nosotros "séamos" libres, y que ningún hijo mío se va pa' la "ciuda" a pedir limosna. Si no fuera por mis setenta años y mi pata coja, yo también me iba con él.

—Padrino, y yo que tengo las dos piernas sanas, ¿me puedo ir? —preguntó Joseíto en voz baja, mientras le daba de comer un manojo de hierba fresca a la yegua.

—Cuando crezcas, hijo, cuando crezcas... hasta luego, compay.

—Hasta pronto, Esteban.

El niño dio media vuelta. Estaba cabizbajo y con las manos hundidas en los bolsillos. Su figura era impresionante y digna de llevarse al lienzo. Su pelo lacio cayéndole hasta la nariz. Los pantalones remendados en las rodillas y rotos en los fondillos. La camisa teñida por el color ocre de la tierra. Sus ojillos inteligentes y tímidos. Sus manecitas flacas y amarillentas. Su sonrisa rota de dientecitos cariados.

—Papá,¿ por qué la gente va a la guerra?

—Porque, por...! que se yo, siempre haciendo preguntas difíciles!... Mira, lleva el cubo de leche pa' la casa que tu madre está esperando.

—Papá, ¿a cuántas leguas está el sol de esa loma?

—¡Carijo!

—No hizo falta más, aquella respuesta tan elocuente dio por terminado su interrogatorio y echó a andar muy aprisa, casi corriendo. Temía que el mal genio de su padre pasara de las palabras a los hechos.

—Tomasa, ¿sabes lo que dice Esteban?

—Me imagino, seguro estuvo hablando de las atrocidades de los guardias y de to' la gente que están matando...

—Sí pero esta vez me dijo...

—¿Y ese ruido?

Joseíto que estaba saboreando el último sorbo de leche que quedaba en el jarro lo tiró sobre el fogón y se desprendió a correr hacia el patio, clavando los ojos en un objeto de destellos brillantes que se acercaba.

—¡Es un avión, un avión de "verdá"!

Gritaba dando saltos de contento y aplaudiendo sin cesar.

El avión enfiló proa a tierra y se precipitó contra el bohío. Pasó muy bajo, casi tocando con las alas el techo de guano. Después se elevó vertiginosamente, dio una vuelta en redondo y picó de nuevo.

En tanto Juan con un niño en los brazos y Tomasa con el otro habían salido a la guardarraya y conminaban a Joseíto a que se uniera a ellos.

—¡Ven muchacho, corre!

Pero ya el avión comenzaba a escupir sus balas homicidas, las que hendían la tierra reseca levantando fugaces nubes de polvo.

Los campesinos corrían despavoridos a lo largo del camino real, llevando muy apretados contra sus pechos los tiernos cuerpecitos de sus dos hijos más pequeños. Joseíto en su embeleso no obedecía las voces desesperadas de sus padres, que estaban en l disyuntiva de ir a su encuentro y poner en riesgo la vida de los otros niños, pero Tomasa no pudiendo soportar la angustia de ver a su hijo en peligro mortal, se lanzó a todo correr en busca suya.

—¡Hijo, ven acá que el avión te matá, Joseíto...

El caza volvía a picar alevosamente contra los campesinos, y la metralla se incrustaba furiosa en los árboles, en el bohío, en los animalitos domésticos y en todo cuanto se moviera o respirara.

Esta vez tuvo mejor puntería, las balas hicieron blanco perfecto en una materia blanda, que tiene la facultad de sentir, de pensar, de morir conscientemente.

Los padres de Joseíto cayeron bajo las ráfagas de ametralladora protegiendo a sus hijos. Inútil protección, sus carnes eran demasiado flojas para servir de escudo eficaz a las balas calibre cincuenta. Y los mismos plomos que atravesaron sus corazones fueron a depositarse muy dentro en los menudos cuerpecitos de sus hijos.

"Misión cumplida" —diría el piloto al regresar al aeropuerto—. Allí lo felicitarían, le darían paga extra. Era un "héroe", había librado a la patria de cuatro forajidos".

Joseíto se dirigió velozmente a donde yacían los cadáveres sangrantes de sus padres y hermanos. No los tocó; el miedo pudo más que su amor, la sensación de asco más que el dolor, y se llevó las manos al rostro creyendo que toda aquella visión de patetismo tan salvaje desaparecería al no permitir que sus ojos se hartaran de ella. Pero allí estaba, majestuosa en su trono, complacida en su fealdad, desafiante en su sadismo, como un verdugo que deleitara sus instintos de bestia mostrándole a la muchedumbre las vísceras aún palpitantes del reo.



MOTO

POR EFIGENIO PEREZ

ilustración de tony évora

entonces también porque dicen que hace mucho ruido que el traqueteo es tremendo yo lo siento en las manos y me sube por los pies desde los pedales desde el suelo de la calle que no tiene baches pero que los pequeños lugares donde el cilindro hizo un corte o donde el sol derritió un poco el asfalto desde ahí sube la sacudida de la calle chiquita y seguida que resulta un hormigueo desde los pies por las piernas la cintura por el asiento los muelles duros hasta las manos ahí agarrando el cloche y el acelerador que se sacude también hasta que salgo a la carretera pero el ruido no tiene que ver con la carretera el ruido viene de adentro de entre las piernas entre las piernas de donde vienen los grandes ruidos que sacuden a la gente no puedo vivir sin ruido mucho poco no se puede llamar ruido siempre porque no siempre se oye dormido es el ruido del sueño que no ronca del sueño que se para en la ventana que mira y que entra con las manos grandes para apretar donde se ronca se suda se despierta gritando y entonces hay más ruido pero un momento en que todo el ruido junto ya no es ruido tal como cuando se ronca sin oir la mano que viene desde junto a uno y se acerca y roza la cara el pecho la cintura el muslo con otra pierna que se acerca y se pega ese es el ruido de la noche dormir sin dormir sobre el muslo suave que no tiene el ruido que como ahora porque lo que sube por entre las piernas no tiene el ruido sino suave Zenaida con el ruido de roncar que despierta y no ve lo que entra por la ventana y aparece con brazos negros y largos como la Muerte queriéndome apretar por donde sale el ruido de roncar que despierta a Zenaida suave no como a mí que me hace despertar gritando sudando ella no suda hasta después que tuvo su grito chiquito y que fue pegándose rodilla muslo cadera mano Zenaida va respirando fuerte más fuerte y es un ruido suave chiquito pero que cuando va apretando movimiento cadera muslo cintura seguido seguido el ruido como ahora no muy grande que va subiendo temblando desde por entre las piernas las rodillas los tobillos la cintura por las manos como ahora pero no un ruido fuerte abierto como ahora un ruido de la calle que sale en aceite en explosión en pistones que calientan la calle y echan humo no no echa humo ese ruido pero sube de entre las piernas como éste. No sé. Ella cree que el ruido es malo o por lo menos parece distinta a todas las mujeres me gustó me gustó por eso porque donde las otras mujeres hablaban mucho de esto y de lo otro hablar y hablar por hablar Zenaida quieta miraba me miraba y no hablaba no hacía ruido ruido para afuera pero yo veía por sus ojos grandes verdes quietos ligeros que miraban sin que las ojeras las pestañas la cara entera mirara sólo los ojos que hacían muy poquito ruido que yo nada más oía sin que la Vieja ni mi hermano Pepe ni mis dos sobrinos gritones llorones pudieran oir lo que ese ruido tan chiquito me decía sin decir que iba diciendo por meses de sentarnos en la sala hombro con hombro callados no más con el ligero ruido de esos ojos y a veces esas manos que nadie oía ahora yo sí oigo porque este motor fuerte que tengo entre las piernas está vivo y corre sí corre a donde a mí me da la gana y no como Zenaida que no corre que no hace ruido ruido por fuera sino que vive callada y su ruido sale por las manos que tocan suaves y por los ojos que hablan bajo y por su cuerpo fuerte muy fuerte que no cede que trabaja que está siempre ahí sin decir nada sin decir por la boca lo que se oye sin poner oído como pasa ahora cuando tuerzo un poco la manilla del acelerador y salta para adelante este aparato con sus dos ruedas asentadas y el temblar que me sacude poquito a poquito por entre las piernas no es más que un cilindro pistones tuercas gasolina acite cadena por cuatro tiempos pero no tiene ojos ojos verdes habla por el tubo de escape por los muelles duros que si ganara más ya se los hubiera cambiado habla por los frenos que tengo que apretar ahora por la luz roja todos paran yo paro y sigo temblando y haciendo ruido pero los demás paran todos tienen que parar esa cuña amarilla el cacharro con el letrerito de taxi y yo y detrás de mí el bárbaro G.M. que me viene siguiendo hace ocho cuadras y que parece una montaña con truenos cuando me pasa y cuando yo lo paso la luz roja hace parar a todo el mundo y el camión salvaje y la cuña amarilla con la pepilla fumando su cigarrillo y la gorra gris del que maneja el taxi y la tiene echada hasta la nuca y mira a la pepilla que le ha quedado a metro y medio todos tienen que parar y esperar minutos y minutos que serán unos segundos cuarenta y cinco cincuenta segundos qué sé yo lo que convenga en la esquina ésta porque hay otras esquinas donde se cruzan dos carreteras o donde hay tránsito preferencial serán veinte segundos de un lado y un minuto entero para la vía por donde van las guaguas no sé lo que sé es que todo el mundo para y espera y espera mientras los de la otra calle que salen pasan como un tiro sin mirar rodando sus cuñas sus ambulancias con ruido ruido de sirenas sus rastras con ruido de arrastrar sus motores de seis ocho cilindros que pasan echando el ruido de mil cilindros frente al mío que es un solo cilindro pero un solo cilindro que cuando aprieta apura y vuela y se cuela por entre las máquinas donde haya un metro de espacio y se pasa a la primera fila. Así. Pero no tiene fuerza. Escapa pero no tiene fuerza tiene fuerza para escurrirse para ir por un filo de carretera donde los carromatos necesitan toda la vía tiene fuerza para frenar y esperar por la fuerza de la luz roja que puede parar a todo el mundo porque si no paran seguro que se revientan contra el primero que cruce a toda velocidad como está cruzando ahora esa cucaracha negra con ruedas que desde Alemania vino aquí para probarnos que las cucarachas pueden volar pero sobre ruedas sin despegarse del suelo y llevando gente dentro parece chiquita pero es una cucaracha monstruo que puede aplastar este bicho de un cilindro como si le cruzara por delante un mosquito a un moscardón la luz roja lo detiene ahora todos los que cruzan tienen que parar y la luz verde baja el cigarrillo de la pepilla endereza la gorra del chofer y hace sonar un bocinazo del G.M. detrás de mí que me viene encima quiere seguir no puede esperar ruge como un león apura sus cuatrocientos cilindros y yo voy soltando el cloche porque si no echo para adelante serviré de carretera para el G.M. y me quedaré callado y sin ruido como Zenaida cuando duerme pero sin los ojos verdes y el cuerpo de Zenaida que estando callado habla sin decir nada habla por los ojos verdes como la luz que cambió pero que ellos no cambian. No. Yo hablo porque me gusta el ruido lo mismo que me gusta este aparato que me da ruido y movimiento cada vez que quiero y no me mira no trabaja no suda y no se me pega no está ahí nada más que cuando yo le paso la pierna por encima bajo la palanca de la chispa y comienza el ruido el temblor entre las piernas no como Zenaida este aparato se mueve rueda tiembla salta cuando paso la pierna por encima antes Zenaida era el movimiento era el temblor callado los ojos verdes que se volvían párpados cerrados pero no quietos los brazos el abrazo apretado la voz que no era voz palabra sino voz dentro que no decía nada pero que hablaba como el susto de la sombra negra que entraba por la ventana y me hacía gritar y sacudirme entonces yo creía en el movimiento de adentro en la fuerza de las cosas calladas que tienen ojos verdes que no miran y que sienten sin sacudirse sin hablar sin hacer ruido la gran fuerza de la carne que está ahí que se mueve sin moverse en el mismo lugar ahí ahí si acaso moviéndose hacia adentro con los párpados que no se abren pero que tiemblan pero que sudan que la frente suda y los brazos. El motor siete meses con el motor ella dice te vas ella que no dice nada pone el codo sobre el lavadero echa el pelo hacia atrás espuma agua sudor y me dice que te vas antes lavaba y lavaba porque luego cuando llevaba la ropa limpia almidonada planchada llevaba la ropa y lograba su dinero pero cansada limpia fresca perfumada en el anochecer me esperaba hablábamos hablaba yo a veces ello no callada abría los ojos por la puerta la ventana entraba poca luz brisa terral vecinos pasaban caminando saludando ella dueña de la tarde de la brisa del poco ruido de mi hombro junto al suyo con cansancio limpio de su tra-

bajo y yo. Siete meses al principio miedo no hablaba no decía sino luz verde en los ojos para que yo entrara aquel ruido aquel aparato negro con metales con brillo sobre el que yo pasaba la pierna para sacudirlo para apretarlo y que entonces el aparato se sacudía también entre mis piernas y me llevaba con otra luz verde no ojos luces verdes que me llevaban el hombro que antes quedaba junto al de ella ahora buscaba la sacudida del viento en la carretera y la media luz del anochecer que ya no entraba para los dos tenía un color verde con los párpados bajos que no veían sino el viento que soplaba por la carretera donde yo estaba viendo distancia hombres mujeres movimiento camino andando andando hacia donde esos ojos verdes no llegaban se quedaban quietos su movimiento era por dentro algo que iba cerrando cerrando puertas por donde yo no entraba la luz floja del atardecer la brisa el fresco de los hombros juntos cuando ya todo el trabajo había terminado y ahora no había más nada que cerrar más puertas chiquitas más ojos que cerrar más brazos más piernas que al cerrarse no podían tener la sacudida que yo me llevaba afuera una dos cuatro siete ocho máquinas un camión otra máquina me han pasado no puede ser esta carretera sin ojos verdes sin luces verdes porque no hay intersecciones puedo correr debo hacer girar la manilla que me eche para alante que aumente el ruido las sacudidas porque me hace dejar atrás las máquinas los camiones que no tienen por qué pasarme y yo paso sin luz verde sin luz roja sin ojos verdes que me miren callados ahora sí ahora siento el aire que me lleva el pelo el viento que se mete por mi camisa y me la hace temblar como tiembla desde que le pasé la pierna por encima y apreté la chispa y apreté la manilla y comenzó a temblar con los ojos cerrados con los ojos verdes cerrados con las piernas abiertas que ahora ya no se abren porque la carretera no tiene luces verdes ni luces rojas pero tampoco tiene baches y puedo apretar y saltar para alante y pasar pasar máquinas rastras camiones ambulancias motos puedo pasar motos también tiemblan en el viento de la carretera que paso con las casas los árboles los caminos que ahora empiezan a cruzar y que no están cerrados como las casas como la gente como los ojos verdes que se cierran para que no vea yo su luz verde que me dice que siga que me sacuda que pase las máquinas largas con fuertes luces que vienen en la dirección contraria y rompen el aire que me viene encima echándome a un lado echando la moto a un lado tengo que apretar más la manilla para que me eche hacia adelante hacia esa luz verde que va a cambiar en cunto yo pase. Paso. Está casi la noche medio gris y medio negro el cielo y los faroles bárbaros que vienen en la otra dirección por parejas siempre parejas que van juntas yo no luces solitarias son motos pocas motos que vienen de vez en cuando como un tiro pasan más de aprisa que las máquinas que vienen con sus luces por parejas luces que me encandilan y que yo tengo que seguir la carretera a toda mecha guiándome por la raya blanca del medio y por la franja gris del contén disparado siempre disparado porque todavía el G.M. viene cerca a veces me pasa como no hay semáforos si se coloca una máquina delante y el G.M. se escurre por la derecha me pasa con su trueno y me parece que el bárbaro que lleva el timón sentado allá arriba se ríe yo aprieto y me escurro entre la máquina por la raya blanca y las dos luces que vienen echo un tiro cerca cerca ahora baja los faroles de carretera cuando ya está encima de mí y el vientazo que forma al pasarme me echa mi moto a un lado como si fuera un papel la moto y yo en la carretera como si fuéramos un papel que el viento tira para acá y para allá y me parece ver la cara del bárbaro en el G.M. porque ya me pasó otra vez y va tronando y echando candela es un fuego por allá alante tengo que echar y echar más para pasarlo porque no puede ser que ese bárbaro me eche polvo mientras las otras máquinas van pasando en la dirección opuesta al viento me sacude me agarro más fuerte de las manillas y me siento otra vez que tengo algo entre las piernas que puede más que todo puede más que Zenaida cuando lucha se retuerce suspira y suda con sus dos suaves luces verdes que se apagan con los párpados en la carretera por la raya blanca del medio puede más que la carretera que las otras máquinas que paso puede más que el G.M. que paso ahora y no lo miro porque sé que ahora no se ríe puede más que yo. En la curva puede más que yo porque no aguanta más que yo no tiene que inclinarse y sentir que la carretera se acerca y que la goma pegada a ella es lo único que me tiene aguantado el G.M. en la curva me pasa me lleva me lleva allá alante pequeña luz roja semáforo no tengo que pasar esas pequeñas luces rojas que ya no son el G.M. porque otra vez lo dejé atrás esta curva la cojo de lado porque lo que me tiembla entre las piernas no puede parar así como parar ni con las lucecitas rojas que tengo delante y que tengo que pasar entre la raya blanca del medio de la carretera y la franja gris del contén que vienen luces casas gente la carretera de noche es más estrecha que entre dos parejas de luces rojas voy a pasar no sé porque hay que aguantar la velocidad cuando hay casas luces gente yo no aguanto esa luz roja grande no estaba allí porque el G.M. lo siento ahora tronando detrás de mí y tengo que pasar pero la luz roja oigo el chirrido de las dos parejas de luces rojas que se acercan todo va de prisa solo yo el G.M. encima de mí truena chillan los frenos tengo que pasar estrecho luces siempre pensé que sería así farol que viene cruce rápido semáforo era luz roja preferencial tiene que ser así sin ver luces bien aprisa luz roja preferencial voy alante freno freno lento no agarra freno luces de lado el G.M. vienen dos luces parejas chirrido me cierran allá más.



TENNESSEE WILLIAMS

POR MATIAS MONTES HUIDOBRO

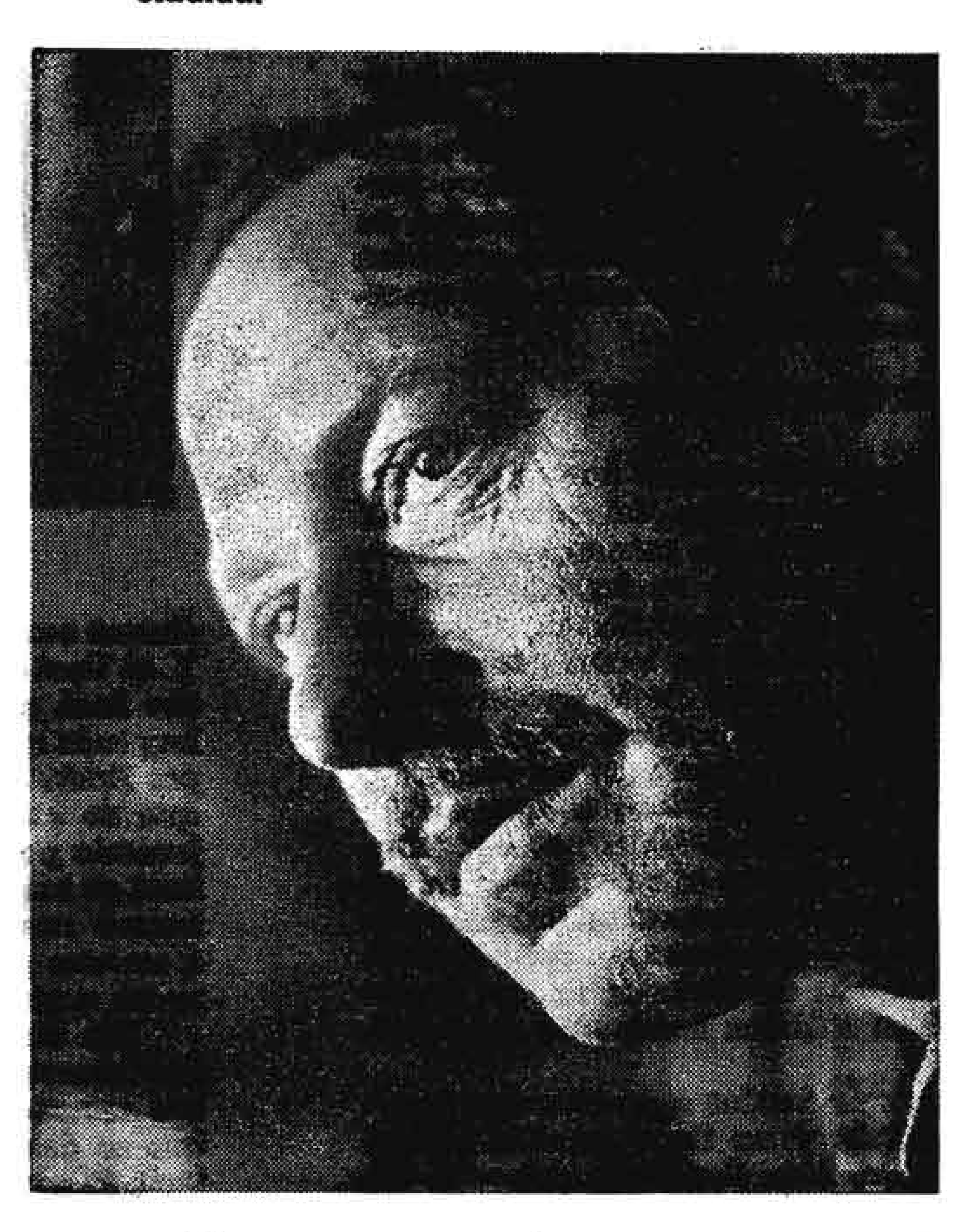
"Todos nosotros estamos condenados por toda la vida a un solitario encierro dentro de nuestra propia piel".

(Val Xavier en "ORPHEUS DESCENDING")

Al nombrarlo, inevitablemente tenemos que caer en citas comunes: mundo poético, panorama siquiátrico, morbosidad enfermiza, violencia, inhibiciones, locura, y sobre todo —primero, primero— la palabra SEXO que se desborda por ambos lados: el normal y anormal. Bueno, es la tensión de jugar con fuego, el calor de la llama, la llama misma. Todo es tan fuerte que en la labor crítica nos resulta en gran manera chocante y nos impulsa a negar el mundo que él ha creado. Impulso ineludible casi. Sin embargo, cuando penetramos un poco en sus figuras, detenidamente, mucho más cuando no nos sentimos movidos por una simpatía previa, y nos vemos en la forzosa necesidad de considerar valores positivos, no nos queda otro remedio que tomarlo en consideración como verdadero dramaturgo.

El ha tenido la culpa. Le gusta pegar duro y en la cabeza. ¿Por qué no apunta sutilmente al corazón? Ese, en general, no es su modo. Su impacto violento nos lleva a los extremos. Nos sentimos sobrecogidos en "el extremo de la butaca" llevados por la situación violenta —Bertold Brecht pensará horrores— y llegamos a preguntarnos si descendemos un poco en la escala zoológica. De pronto reaccionamos como intelectuales brillantes y nos damos cuenta de la trampa —el queso, la píldora bellamente dorada con un poco de excremento, plato de moda entre los hombres de hoy— y abrimos los ojos ante el abismo que ha entorpecido nuestro cerebro. En fin, un juego violento entre la emoción y la razón, como si estuviéramos ante un espectáculo de circo, arrastrado por elementos primitivos, y como si de pronto nos diéramos cuenta que somos elementos pensantes, lo más alto de la escala zoológica —los que miramos por arriba del hombro a los animales del zoológico— y que hemos sido impulsados por Williams a niveles inferiores.

Esto no es nada bueno para el teatro de Tennessee y creo que hay mucho de cierto en lo que digo. Pero lo malo del asunto es que hay mucho de cierto de lo que él dice. Y por eso —y otras cosas que vendrán después— hay que tomarlo en serio. No vamos a adoptar la posición ridícula: Blanche Du Bois es un caso clínico que debe permanecer en el gabinete siquiátrico. ¿Por qué? Blanche Du Bois —como cualquier otro demente escénico— tiene derecho a aparecer en el escenario. ¿Qué haríamos entonces con Hamlet? ¿Donde meteríamos a la pobre Ofelia? Porque Blanche Du Bois, hay que ser justos, tiene tanta calidad poética como Ofelia. Sería un poco tonto dejarnos poner una venda en sentido contrario y negar a Williams porque nos hemos dejado llevar por su morboso dispositivo sexual, lo cual sería tan irracional como el propio hecho de habernos dejado llevar por él. Esa actitud debe ser eludida.



De antemano me choca la sobreestimación de lo sexual en el mundo creador, porque me parece que es un recurso barato. Lo sexual está en todos nosotros —¿quién no está interesado por su propia fotografía?— y ya de por sí el creador

tiene la batalla medio ganada. Cuando Tennessee le agrega anormalidades e inhibiciones, "ya está el pastel": el resto lo deja TW en manos de nuestra curiosidad malsana. EXITO. EXITO. EXITO. Localidades agotadas. EL CINE. Mucho mayor agarre cuando sus personajes no escatiman palabras para expresarse. Y hay ciertas palabras que en la conversación familiar no asombran, pero dichas en un escenario avivan el interés de cualquiera.

No obstante, —y vuelvo al otro extremo de la cuerda— de tanto escarbar en lo hondo de la vida sexual de sus personajes y figuras, Williams desborda en muchos casos a sus personajes, llega a crear un angustioso clima sexual y alcanza, a veces, minutos de grandeza. Porque hay algo evidente, por ejemplo, en Maggie, la protagonista de "CAT ON A HOT TIN ROOF": ella llega a adquirir grandeza dramática. ¿Qué cosa es Maggie, la gata del tejado? Bueno, para describirla a plenitud tendríamos que llegar a la indecencia. Maggie es la mujer desesperada por acostarse con un hombre —que para colmo es un marido que no le hace caso y que está interpretada en el cine por la notoria Elizabeth Taylor— y por tener dinero de su lado. En cierto modo, una prostituta en el terreno hogareño. Claro está que todo esto destila vulgaridad e interés, para ser justos. Pero Tennessee nos ofrece una desesperación tan grande, una pasión y una lucha desesperada tan intensa y violenta, que al final ha conseguido en gran modo un personaje angustioso y trágico.

Quizás los procedimientos no sean puros, pero los resultados son a veces admirables, como en el caso de Blanche Du Bois en "A STREETCAR NAMED DESIRE", no sólo por su conflicto íntimo, sino por su tragedia general del hombre que emana de ese conflicto: la soledad, la destrucción del sueño, la pérdida del débil.

Los recursos de TW son en muchos casos los malos recursos del mal cine. Un mal "relleno" puede colocarnos en "el extremo de la butaca" La peor persecución policíaca por un tejado cualquiera nos puede lanzar a la emoción. La caída parece inevitable, aún cuando el final feliz esté casi anticipado. Tennessee salva a su teatro porque además del tejado existe el fondo trágico de la vida humana. Además, sus personajes pueden caer, se pueden despedazar y posiblemente arrastren a alguien en su caída.

DEMASIADO FUERTE

Dentro de esos moldes —por fortuna para todos no son los únicos moldes del autor— "CAT ON A HOT TIN ROOF" es lo más representativo. Deliberadamente al parecer, se ha eliminado la poesía: el otro lado de la medalla en su teatro. (A veces hay mal gusto en su teatro por vía doble: mal gusto en el camino de la poesía y mal gusto en el camino de la realidad. Aquí se limita el segundo). El mundo tenebroso se desborda. Ya cité la desesperación de Maggie, agregaré la indiferencia de su marido Brick a sus encantos, su posible homosexualismo, el cáncer —ya aquí Williams se deleita con una morbosidad más peligrosa: el mal físico— que consume a Big Daddy, la avaricia desmedida de Mae; en fin, un repertorio completo. Las calderas humeantes del infierno.

Los contrastes más burdos son aplicados. Maggie no es fecundada y no tiene relación sexual con su marido, pero Mae tiene una colección de seis o siete pequeños monstruos y espera uno más. Big Daddy se está muriendo de cáncer, pero durante el segundo acto hace gala de una aparente vitalidad que resulta chocante. Brick, joven, no posee a su mujer, pero Big Daddy es un viejo potente y lujurioso. Maggie se retuerce con sus





deseos sexuales, pero Brick se muestra impasible. Y al final —hay algo de grandeza enfermiza en ese final, pese a todo— La avariciosa Maggie — hay más avaricia que amor— va a ser fecundada por Brick, la vida va a venir a la tierra, mientras que se escuchan los gritos de Big Daddy aguijoneado por el mal. La depresión que sentimos al final es tan grande que el oscuro mundo que Tennessee nos ha recargado desde el primer acto, a nuestro pesar y en contra de la razón, adquiere un supremo instante de abominable fuerza.

Sin embargo, "CAT ON A HOT TIN ROOF" nos muestra a TW dueño, en cierto modo, de sus recursos. Juega hábilmente con tres asuntos que se desarrollan paralelamente, cosa que no es fácil. El sexo, la avaricia, el mal físico. Lamentamos que esos tres elementos hayan sido recargados innecesariamente con sustancias explosivas. Además, el primer acto está admirablemente realizado. El peso del mismo recae exclusivamente sobre Maggie y es increíble la habilidad con que va progresando la acción y el personaje. Un

ejemplo de virtuosismo creador que volveremos a encontrar, con mayor pureza, en otras piezas suyas. Finalmente, encontramos que esta obra rompe con moldes rígidos de construcción o planeamiento general, cosa que hará con mayor acierto en "ORPHEUS DESCENDING". Esos tres asuntos señalados al principio permanecen a lo largo de la obra, pero el peso sobre quién recae su desarrollo es variable. En el primer acto recae el peso sobre Maggie. Durante el segundo acto aparece y desaparece Big Daddy, personaje importantísimo, que Williams elimina audazmente del tercero. (Elia Kasan al dirigir la pieza sugirió la reaparición de Big Daddy en el tercer acto, cosa que hizo Tennessee en otra versión, pero que me parece lamentable). Esa eliminación de un personaje importante me parece muy poco usual y muy interesante. No podemos desconocer estos aciertos formales de importancia que hay en esta humeante caldera sexual.

LAS PALABRAS QUE NO HAN SIDO DICHAS

Ya sabemos que cuando se trata de sexo y cuando lo sitúa en localizaciones sureñas, TW no es remiso en violencia y vocabulario. Fórmula de "SUDDENLY LAST SUMMER", de la cual se ha dicho que va de la perversión al canibalismo. ¿Por qué decir las cosas con medias tintas?

¿Por qué? El propio teatro de Williams tiene la respuesta. Su otro teatro. Porque a veces nos encontramos un mundo sutil, lleno de sugerencias y misterio, que justifica a plenitud el lenguaje de lo que no se dice. La mayor respuesta está en "SOMETHING UNSPOKEN", precisamente, una de sus creaciones más puras en la que demuestra que algún valor tiene el silencio. Dos mujeres, una rica solterona y su secretaria, parecen romper el silencio de quince años, aunque el silencio no llega a romperse en realidad. Todo llega a sugerirse: tal vez la desviación sexual, tal vez el odio secreto. Además, dentro de su estrecha dimensión de teatro en un acto, Williams no se conforma con un simple juego dramático: hay un doble juego: la situación íntima entre las dos mujeres; la situación externa entre la rica solterona y su vanidoso mundo exterior y el hábil manejo dramático del teléfono. Se trata de una pequeña joya, aunque no es posible exigirle el pleno desarrollo de una pieza en tres actos.





Ese sentido de no ir por el camino fácil, aún tratándose de piezas en un acto, lo encontramos también en "THIS PROPERTY IS CONDEMNED". No me refiero a la facilidad del "agarre" sexual, sino al difícil manejo de las unidades dramáticas. Hay en esta pieza una combinación hábil entre la crudeza de la realidad y la poesía, combinación que culminará maravillosamente en "ORPHEUS DESCENDING". Además, Williams logra mediante sólo dos personajes, proyectarnos hacia el mundo en que esos personajes se mueven y desarrollan mediante referencias simples, un mundo mayor, más extenso, de siluetas difusas que no están en escena.

Claro está que el teatro en un acto invita en general a la sugerencia: he aquí su mayor atractivo. No obstante, en "AUTO DA FE" encontramos que Williams nos sobrecoge esencialmente por la violencia y la crudeza. Pero en general, su teatro en un acto implica todo un mundo de cosas no dichas, un llamamiento a nuestra imaginación pa-



sa decir todo lo que falta. Ahí están "TALK TO ME LIKE THE RAIN", "THE LAST OF MY SOLID GOLD WATCHES", "THE STRANGEST KIND OF ROMANCE", "HELLO FROM BERTA" y otros más.

MRS. HARDWICKE-MOORE Y BLANCHE DU BOIS

EL ESCRITOR: ¿Qué importa si no hay rey del caucho en su vida? ¡Deben haber reyes del caucho en su vida! ¿Debemos culparla porque ha sido necesario para ella compensar la cruel deficiencia de la realidad por el ejercicio de un poco de —¿cómo podría decir?— imaginación?

¿De quién se trata? Podría referirse a Blanche Du Bois, pero en "THE LADY OF LARKSPUR LOTION" nos encontramos brevemente con Mrs. Hardwicke-Moore, una especie de imagen de Blanche en el Hotel Flamenco. Su descubrimiento nos señala un motivo preferido en Tennessee: la necesidad de la mentira para cubrir la sucia realidad. Mrs. Hardwicke-Moore, poético y agonizante personaje, se une así en cierto modo con Laura en "THE GLASS MENAGERIE", Serafina en "THE ROSE TATTOO", Miss Collins en "PORTRAIT OF MADONNA" y con su supremo personaje: BLANCHE en "STREETCAR NAMED DESIRE".

Arribar a Blanche Du Bois equivale a llegar a una de sus piezas más perfectas, íntegras, completas, sin artistas que descubran los secretos de su creación, llena de fuerza, admirablemente lograda, de un caudal trágico extraordinario. Hay un empleo admirable de los contrastes.. Aquí las cosas chocan como una consecuencia misma de la vida. Stanley Kowalsky no ha sido falsificado ni exagerado para chocar con Blanche. Está tan bien colocado junto a Stella y frente a Blanche, que nos parece lo más corriente que puede suceder, algo que "se cae de su peso". No es en ningún modo una situación forzada, como en el caso de "CAT ON A HOT TIN ROOF" donde todas las morbosidades se colocan frente a frente. Ni en Stella ni en Stanley encontramos una morbosidad premeditada y con el propósito de torturar a Blanche. Stanley es sincero en sus sentimientos: "no pasa a esa mujer". Una necesidad biológica.

Se ha dicho que Blanche pertenece al gabinete siquiátrico. Pero el caso es que aparece ante nosotros con una integridad dramática y con una trascendencia en su mensaje que la liberan de tales estúpidas implicaciones. Y ya que llegamos al asunto, vamos a recordar a Alma, la solterona inhíbida sexualmente de "SUMMER ANDASMOKE" y cuyo logro, pese al cuidadoso esfuerzo de TW, no está conseguido. Ambas son casos clínicos. ¿En qué consiste la diferencia dramática? Pues bien, me represento a Blanche en un círculo trágico en el cual no encuentro ni el principio ni el fin de su mal. Alma aparece ante mí formada por pequeños cuadritos de madera —llenos de histeria— que se van colocando para formar una torre, pero que no nos dan la integridad de una figura. Blanche se acerca a la vida. Alma, al archivo.

PIEZAS SOBRANTES

Jugando con la razón, el hombre no llegó a otra cosa que la nada. Williams juega con las piezas de un rompecabeza, nos la presenta por separado, estudia y analiza, pero nos enreda tanto que no nos dice nada. Alma desglosada en piezas no es otra cosa que una serie de piezas dentro de otra mayor: "SUMMER AND SMOKE".

Aquí Tennessee no acierta por superabundancia de detalles, complicaciones, escenarios. Hace un magnífico estudio, pero son tantos los detalles, tan poca la síntesis, que afecta lamentablemente el desarrollo del drama y el índice de interés. Además, un falso acercamiento a los moldes creadores de O'Neil.

Tennessee es un enamorado del contraste y del símbolo, pero a veces, como en "SUMMER AND SMOKE", el contraste se hace demasiado fácil, evidente o chocante. Ahí está el peligro. Es-



ta pieza falla en realidad por un burdo contraste argumental del que parte toda la obra: fuego ridículo entre carne y espíritu: John, carne sin espíritu, pugna con Alma, espíritu sin carne. Al final, Alma decide cambiar de forma inesperada y deja su espíritu por un poco de carne —desiste del régimen vegetariano—; desgraciadamente, John ha comprendido —ha comido demasiado— y abandona la carne por el espíritu. Los resultados, como podrán comprender, son funestos: las consecuencias de una alimentación mal balanceada.

Un enamorado del símbolo, trata de justificarlo con sus propias palabras. Anotemos sus palabras del prólogo de "CAMINO REAL". (¿Hablar de "CAMINO REAL", esa locura fuera de tiempo en una atmósfera supuestamente antillana y que nos recuerda a Las Antillas vistas a través del mal cine?) Dice así Williams: "Y un símbolo, en una obra de teatro, tiene un solo propósito, cual es el decir una cosa más directa, sencilla y bellamente de lo que puede decirse con palabras. "Los símbolos, cuando se les emplea con respeto, son el lenguaje más puro del teatro". A veces, en verdad, hay belleza: la rosa de "THE ROSE TATTOO"; pero otras veces hay ridículo: la carta anatómica que representa a John y el ángel que representa a Alma en "SUMMER AND SMOKE", esa pieza que recuerda a una dama recargada con falsas joyas. A veces, como en esta última obra, TW parece que no puede controlarse —tampoco lo hace en "CAMINO REAL"— y nosotros preferiríamos sin duda menos sím-

bolos y recursos enredados de otro tipo y la utilización, por el contrario, de más palabras.

LA VOZ HUMANA

Agrega Williams: "En ocasiones se necesitarán páginas tras páginas para exponer una idea que puede expresarse con un objeto o un gesto en el escenario iluminado". Precisamente, el predominio de las palabras sobre el símbolo da lugar a las escenas culminantes de su teatro. Si tuviera que seleccionar algunas escenas preferidas —pasando por alto algunas muy buenas de "CAT ON A HOT TIN ROOF", a causa de mi inconformidad con el asunto—, mi selección recaería sobre escenas llenas de palabras.

Entre ellas, el encuentro de Serafina de la Rosa y Alvaro Mangiacavallo, así como su cita nocturna al principio del tercer acto, en "THE ROSE TATTOO". ¿Qué recursos utiliza? ¿Qué simbolismo? Conocimiento previo de la situación emocional de Serafina. Localización espiritual del personaje. Después, desarrollo. Diálogo elemental, lleno de comicidad y sugerencia, en que cada palabra dicha nos va hablando de la situación anímica de Serafina, en que la situación crece y se desarrolla. Después de la comprensión previa por el espectador, viene la voz humana y no nos cansamos de escucharla. La versión fílmica tuvo que mantener fidelidad a esos momentos teatrales que dieron los momentos culminantes de la película, salvando la total mediocridad que como cine había en el resto de la proyección.

Igual técnica utiliza TW en otra de mis escenas preferidas en "27 WAGONS FULL OF COTTON", que veríamos después en el cine como "BABY DOLL". Como la pieza citada es en un acto, en "BABY DOLL" encontramos un desarrollo más íntegro, en especial antes de llegar a uno de sus instantes culminantes en el teatro y en el cine: el encuentro entre Silva y Mr. "Baby Doll" Meighan en el portal y su largo diálogo. ¿Técnica? Las mismas utilizadas en las escenas referidas en "THE ROSE TATTOO". Conocimiento previo: desagradable situación marital entre marido y mujer; debilidad marital y de empresa en Mr. Meighan; esposo del carácter de "Baby Doll", donde Williams penetra en cierto tipo de muchacha americana; presentación de Silva como el extranjero esforzado y emprendedor. Planteada la situación de tal modo, el encuentro lleva anticipadamente toda una carga explosiva en franco desarrollo y permite a TW estirar el diálogo al máximo, mantenernos alerta para ver cuando cae un personaje en la red del otro, desarrollar la situación mediante un puro juego teatral: el contrapunto de la voz humana. En el cine tuvo que mantenerse la escena en toda su pureza, aunque se le agregó la persecución de "Baby Doll" por el interior de la casa, expresión fílmica de lo que con anterioridad se había realizado con un concepto teatral.



ENCUENTRO FINAL CON LA POESIA

La habilidad con que Tennessee desarrolla sus dramas y sus escenas es casi indiscutible., por eso nos parece innecesario el abuso de ciertos temas. Innecesario y lamentable. Hemos puesto quizás a un lado, demasiado a un lado, su mundo poético; pero es que he querido dirigirme a él a través de una sola de sus obras, por la que siento especial preferencia y que al propio tiempo es la culminación de su mundo terrenal: "ORPHEUS DESCENDING". Una obra realmente hermosa.

Dentro de las manifestaciones poéticas de su teatro encontramos en "THE GLASS MENAGERIE" la que más se aleja de la realidad. Es una pieza de atmósfera donde todo se dice con tersura y belleza. Pero los elementos realistas que le son característicos, faltan. En "THE ROSE TATTOO" hay una mejor conjunción de ambos factores, pero en esta obra he encontrado una cierta falsedad que me merece perjudicar su realización plena. Además, su tratamiento es indiscutiblemente realista.

En concreto, ¿Qué particularidad he encontrado en "ORPHEUS DESCENDING"? La poesía tal vez excesiva de "THE GLASS MENAGERIE" se amortigua y la realidad de "CAT ON A HOT TIN ROOF", sin desaparecer, está matizada en todo momento de una magia poética. Por otro lado, no es el caso de Blanche Do Bois destruída por Stanley Kowalski, poesía vs realidad. La poesía subsiste y se proyecta a través de un mundo y de situaciones impregnadas de realidad. La brutal realidad, por otro lado, sin dejar de ser menos brutal que en Stanley Kowalski, modera sus expresiones y se consigue de este modo una genuina manifestación de la belleza. Recupera así Tennessee Williams la calidad poética que iba lentamente perdiendo y proyecta, sin utilizar los recursos "THE GLASS MENAGERIE", un estado poético genuino y puro.

Hay un elemento que no hemos señalado, pero que aparece en muchas de sus obras: una especie de coro fatalista. En "THE ROSE TATTOO" fueron las vecinas y las malévolas Flora y Bessie que le hablan a Serafina del engaño de su marido. Pero en ningún momento alcanzan la categoría dramática, el soplo trágico y perverso que consigue Tennessee Williams en "ORPHEUS DESCENDING" a través de Dolly y Beulah, también vecinas. Ellas, con fantástica maldad, llegan a hablar con el público y con extraño regocijo del mal incurable de Mr. Torrance, de cómo éste dio lugar a la muerte del padre de su mujer para casarse después con ella. Fantásticamente se satisfacen en el mal y nos acercan a la tragedia y al teatro griego.

Recordemos también que Tennessee Williams vuelve aquí al asunto del cáncer. Mientras su marido se acerca a la muerte, Lady se entrega a Val Xavier, pero hay en ello un acto supremo de purificación del alma, una genuina belleza que no hay en Maggie y Brick, una especie de limpieza del espíritu. ¿Necesidad biológica? Nadie va a negarlo, pero hay algo más. De esa forma el terrible panorama del cáncer pierde la cruel morbosidad que late en "CAT ON A HOT TIN ROOF" el mal es el mismo, los actos sexuales son los mismos, pero todo luce distinto porque hay una compensación dramática eficaz, un espíritu realmente hermoso.

Temáticamente, "ORPHEUS DESCENDIG" apunta tal vez hacia lo mismo: la destrucción del sensible por el insensible. Ese motivo constante pide a gritos los dos elementos, realidad y poesía, pero es en esta obra cuando encuentro que hay un tratamiento más eficaz y pleno. Por otro lado, la realidad gana la batalla, pero el espíritu de Orfeo no perece, asciende, y su dominio desde un plano más amplio se hace evidente.

No podríamos terminar sin decir algo más sobre la eficaz estructuración general de "ORPHEUS DESCENDING". Ya vimos irregular trataminto en "CAT ON A HOT TIN ROOF". Durante el tercer acto, sin ausentarse el tono poético, Williams ofrece, para algunos inesperadamente y poco persuasivamente, para mí con indiscutible acierto, una dosis de violencia sorpresiva. Lady, movida con frenesí por el amor y la venganza, libera sus fuerzas internas y conduce a un final violento. Creo que es un acierto, en primer lugar, porque Tennessee Williams se muestra una vez mas liberándose de moldes y porque, además, conduce al giro trágico final que eleva las proyecciones de la obra. El autor no se cree limitado a moldes que asfixian al teatro, así, con un acrecentamiento al parecer desnivelado de la catástrofe en la vida de sus personajes, nos produce el choque violento a que nos tiene acostumbrado, pero por esta vez un choque puro en su contenido más íntimo, limpio, el primer triunfo verdadero de Blanche Do Bois sobre Stanley Kowalski.





ALAIN ROBBE-GRILLET

HACIA LA NOVELA FUTURA (ENSAYO)

TRADUCCION DE SERGIO A. RIGOL

En el número 14 de LUNES publicamos una interesante encuesta en torno a las instancias actuales de la novela francesa. Entre otros novelistas, Alain Robbe-Grillet dejó oir entonces una voz cargada de admonición y tétricos presagios acerca del destino de lo que llamó literatura del "desdoblamiento sistemático" y la "profundidad". Hoy lo convocamos a estas páginas, escindido de aquel notable coro, para que desarrolle con amplitud sus tesis y las ilustre con algún ejemplo particularmente esclarecedor.

Más allá de la adquiescencia o el disentimiento, un hecho parece irrefutable en torno a lo que de fundado pueda haber en estas ideas: el de Robbe-Grillet constituye en la actualidad el más serio intento, bien que tácito, por acordar la "situación y límites" de la novela a las más autorizadas corrientes especulativas de la época. Si Proust desarrolló desde el relato novelesco las últimas posibilidades del intuicionismo de Bergson, si Sartre no ha cesado de traducir a la ficción el flujo dialéctico de su pensamento, Robbe-Grillet —sin detenerse a recurrir a "autoridad" alguna, como sin dudas podría hacerlo— ubica su expresión literaria bajo la advocación de los mejores hallazgos de la ontología existencial de acento fenomenológico, es decir, las ideas de Hesserl, Heidegger y Merleau-Ponty.

"La novela, a la que sólo la obstinada servidumbre a técnicas periclitadas disfraza de arte menor. ..."

Nathalie Sarraute

A primera vista no razonable parece pensar que una nueva literatura sea algún día (ahora por ejemplo,) posible. Las numerosas tentativas que se han sucedido en el último medio siglo por extraer al relato de sus carriles rutinarios no han dado de sí más que aislados esfuerzos, y ello en el mejor de los casos. Ninguna de estas obras, cualquiera que sea el interés que haya podido despertar, ha conseguido la adhesión de un público comparable al que favorece a la llamada "novela burguesa". De hecho, la que acuñó Balzac sigue siendo la única moneda novelesca de curso forzoso.

No habría peligro, inclusive, en remontar la corriente mucho más atrás, hasta Mme. La Fayette misma. El sacrosanto análisis psicológico constituía ya en aquellos días la base de todo relato "decoroso" presidiendo así la concepción de la obra como el trazo de los personajes y el desarrollo de la trama. Una "buena" novela se ha ido articulando desde entonces en torno al estudio de una pasión —o de un conflicto de pasiones, o de una ausencia de pasiones— dentro del marco de un medio social dado. La mayoría de nuestros novelistas contemporáneos de tipo tradicional —es decir, justamente los que acaparan la aprobación de los "consumidores"— podrían limitarse a reproducir largos pasajes de "La princesa de Cleves" o de "Papá Goriot" sin provocar inquietudes en el vasto público que devora sus libros. Apenas sería cosa de transformar este o aquel giro, o de modificar ciertos modos de construcción, o de dejar caer aquí y allá el tono particular de cada quien en lugar de una palabra, de una frase, de una imagen "osada", de un matiz poco "logrado"... Pero todos aceptarían, sin ver nada anormal en ello, que sus preocupaciones literarias datan de más de un siglo.

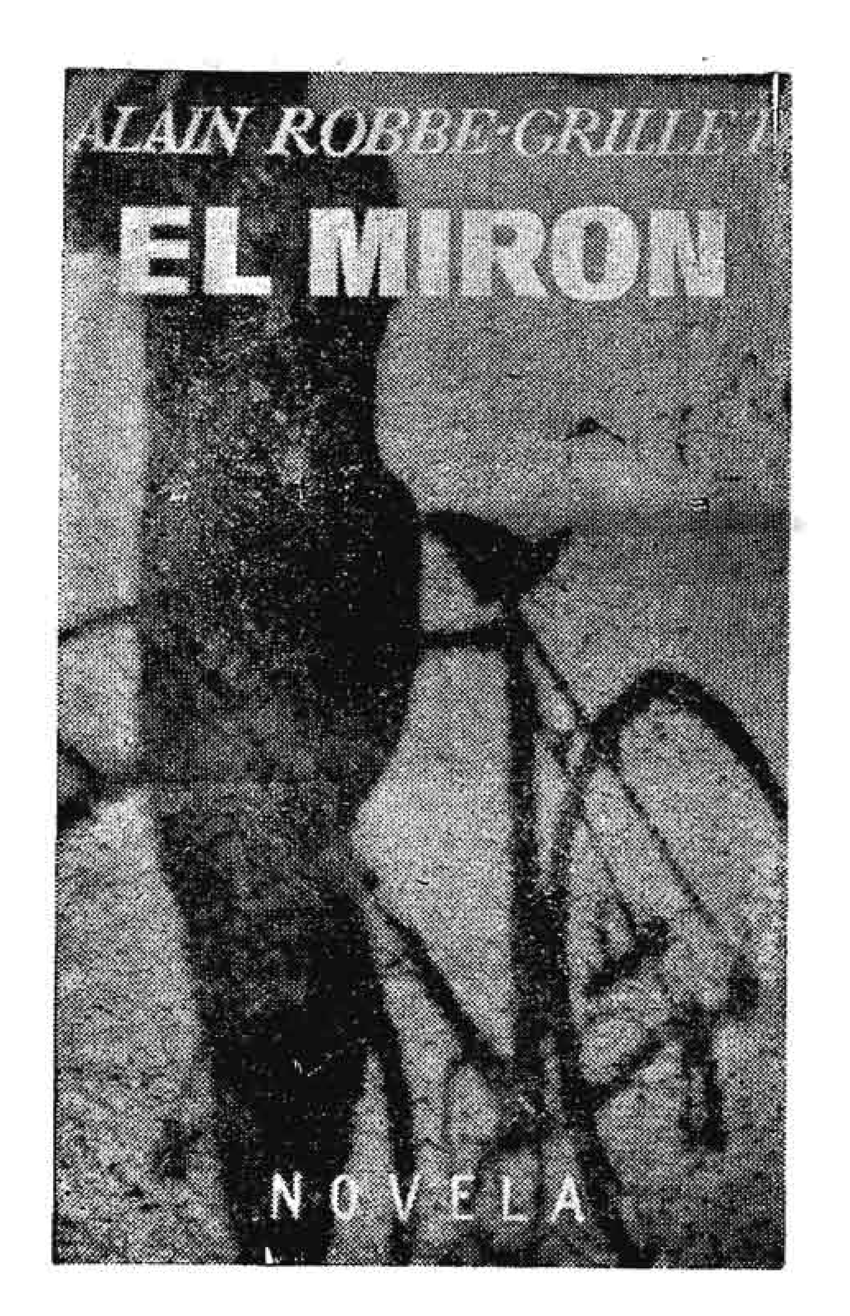
¿Por qué asombrarse? La materia prima —esto es, el idioma— no ha experimentado sino muy leves modificaciones en los últimos tres siglos, y si la sociedad ha ido sufriendo lentos, pero apreciables cambios, si las técnicas industriales han conseguido progresos considerables, nuestra civilización mental, empero, ha permanecido invariable. Vivimos, de hecho, dentro de las mismas costumbres y prohibiciones básicas en lo moral, lo dietético, lo religioso, lo sexual, lo higiénico y lo familiar. En fin: el "alma" humana, como todos saben, es eterna. Todo está dicho y nadie puede escapar al tópico, etc., etc.

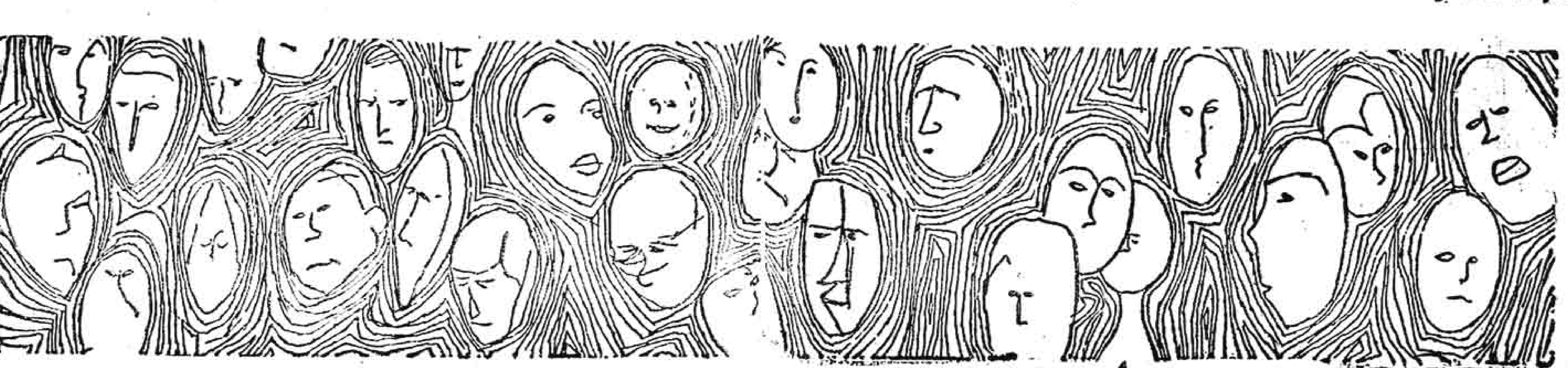
El riesgo de oponerse a tales lugares comunes sube de punto cuando alguien osa pretender que esa nueva literatura no sólo es posible, sino se halla en trance de surgir, y que, a más de ello, va a representar —cuando se cumpla— una peripecia mucho más decisiva y revolucionaria que aquellas de las que otrora nacieron el romanticismo y el naturalismo.

Hay no poco de ineludible ridiculez en una promesa como esta: "Ahora todo va a cambiar" ¿Cómo se operará tal cambio?, ¿hacia dónde nos conducirá? Sobre todo, ¿por qué ahora?

Ante la novelística actual, empero, el vacío y el agotamiento es tan grande —lo percibe y comenta la crítica— que no se concibe cómo va a sobrevivir sin que le acontezca algún cambio radical en un muy próximo futuro. La solución que se le ocurre a más de uno es bien simple: ese cambio es imposible, y, en consecuencia, la novela está condenada a muerte. Declaramos que esto no se ajusta a la verdad: a la historia toca decidir, en el espacio de no demasiados años, si los diversos sobresaltos que ahora se advierten son estertores de agonía o espasmos de alumbramiento.

Sea de ello lo que fuere, conviene no subestimar las dificultades que entraña cataclismo semejante. Todo el aparato literario hoy vigente (desde el editor hasta el lector más modesto, pasando por el librero y el crítico) no puede sino movilizarse contra ese ente amorfo y desconocido que se le viene encima. Aún los espíritus mejor





dispuestos ante la idea de una transformación así necesaria —aquellos más prestos a reconocer el valor de tales búsquedas— permanecen adscritos a una herencia, a una tradición. Y sucede que, inadvertidamente juzgada en función de formas ya consagradas, toda nueva forma tenderá a confundirse sin más con la ausencia de forma. ¿No se lee en uno de nuestros más célebres diccionarios enciclopédicos, a la altura del artículo "SCHOENBERG, Arnold": "...autor de obras audaces y libres de toda regla"? Ese breve y significativo juicio se halla bajo la rúbrica "Música" y está presumiblemente respaldado por la autoridad de algún distinguido especialista.

La balbuceante criatura será siempre considerada un monstruo, inclusive por aquellos a quienes apasiona como pura "experiencia". Suscitará curiosidad, diversas oleadas de interés, reservas muy respetuosamente formuladas sobre un futuro. Y, entre elogio y elogio, la mayoría no hará sino aferrarse a los vestigios del pasado, a todos aquellos lazos tradicionales que la obra no habrá conseguido cancelar y que persistirán en lastrarla. Las normas del pasado, a más de servir para calibrar el presente, no se muestran menos eficaces en punto a construirlo. El escritor mismo, a despecho de su mayor o menor voluntad de independencia, se inserta en el marco de una civilización mental, de una literatura, del pasado, en fin. Y le resulta imposible escapar sin esfuerzos ingentes a esa tradición de la que debe nutrirse. A menudo, inclusive, los elementos a los que se halla más vocado a combatir parecen reconstituirse, más poderosos que nunca, en la obra con la que quiso aniquilarlos. Más aún: no faltará quienes lo cubran de elogios, aliviados, por haber conseguido cultivarlos con celo tan ejemplar. De modo que los especialistas (léase los novelistas, críticos y lectores especialmente alertados) serán sin duda quienes experimentarán mayores dificultades para liberarse de la opinión común.

Inclusive el observador menos "condicionado" ya no consigue percibir con la mirada libre el mundo que lo circunda. Aclaremos de inmediato que no se trata aquí de ningún ingenuo afán de objetividad por el estilo del que caracteriza a los analistas del alma (subjetiva). La acepción común del vocablo "objetividad" —mirada absolutamente impersonal— señala con evidencia una quimera. La libertad, al menos, debía configurarse como posible, pero tampoco lo es: instancias culturales (psicología, moral, metafísica, etc.) se superponen incesantemente a las cosas para conferirles un aspecto menos extraño, más comprensible y tranquilizador. A menudo el 'camouflage" resulta perfecto: un gesto se borra de nuestra intimidad para abrirle paso a las emociones que suponemos lo originaron, retenemos la visión de un paisaje como **austera** o **apacible**, sin poder citar ninguno de sus elementos esenciales. Inclusive si percibimos de inmediato que todo aquello "es literatura", jamás intentamos alzarnos contra ello: estamos hechos a la idea subyacente de que esta **literatura** (la palabra se ha hecho peyorativa) haga las veces de un prisma compuesto de lentes diversamente coloreados y capaz de descomponer el vasto ámbito de nuestra percepción en pequeñas franjas asimilables. Y si algo ofrece resistencia a semejante vía de captación, si un elemento cualquiera quiebra el prisma sin posibilidad alguna de encuadrarlo en alguna franja de interpretación, aún tenemos a mano la cómoda categoría del absurdo, que no se negará a acoger en su seno a tan enojoso residuo.

Pero acontece que el mundo no es racional ni absurdo: **es**, simplemente. Está ahí, en todo caso, y suele reclamar severamente que lo tengamos en cuenta. A menudo esa evidencia nos asalta con fuerza ante la que nada podemos hacer: de un solo golpe toda nuestra bella estructura conceptual se derrumba y, abriendo los ojos a lo imprevisto, sufrimos el impacto de esa terca realidad cuyos bordes acabamos de palpar. Rodeándonos, desafiando tranquilamente la jauría de adjetivos animistas y hogareños que les hemos soltado, las cosas **están ahí**. Su superficie es neta y tersa, **intacta**, pero sin lustre ni transparencia: toda nuestra laboriosa literatura no ha conseguido causar-



Balzac



Alain Robbe-Grillet

les aún el menor arañazo, extraer de ellas la más microscópica partícula, rebajar su arista menos aguda.

Las innumerables novelas filmadas que atiborran las pantallas nos brindan la ocasión de revivir a voluntad esa curiosa experiencia. Asimismo heredero de la tradición psicologista y naturalista, el cine suele no tener otro propósito que traducir un relato en imágenes, o de otro modo, imponer al espectador por medio de varias escenas bien seleccionadas el sentido que el contexto y sus acotaciones ofrecen al lector en todo momento. Pero en todo momento el relato filmado nos extrae de nuestra confortable interioridad para arrojarnos hacia ese mundo representado con una violencia que sería en vano rastrear en el texto escrito correspondiente, se trate de la novela o del escenario teatral.

No es difícil percibir la naturaleza del cambio ocurrido. En la novela, los objetos y gestos que forman la trama del relato desaparecen por completo para cederle paso a sus respectivas **significaciones:** aquella silla vacía no es sino una ausencia o una espera, la mano que se pone sobre esa espalda no subraya más que un gesto de simpatía, estos barrotes de la ventana expresan la imposibilidad de franquearla, etc. Y, de pronto, en la pantalla, nos topamos con la silla, el vuelo de la mano, la verticalidad de los barrotes: su significación sigue tan vigente como siempre, pero ahora, lejos de acaparar nuestra atención, parece no poco sobreañadida y hasta decididamente de más. Inclusive, en lo que realmente nos concierne, aquello que persiste en nuestra memoria, aquello que se configura como esencial e irreductible a alguna vaga noción mental, son los gestos y objetos en sí mismos, sus movimientos y contornos, a los que la imagen ha restituido su **realidad** de un solo golpe y sin proponérselo.

Puede parecer extraño que estos fragmentos de realidad en bruto que el relato cinematográfico nos ofrece puedan conmoverse de tal modo, mientras idénticas o similares escenas en la vida "real" no basten para extraernos de nuestra miopía. En efecto, todo parece indicar que las convenciones técnicas de la fotografía (dos dimensiones, contraste cromático, encuadre, diferencias de escala entre secuencia y secuencia) contribuyen a liberarnos de nuestras propias convenciones: el aspecto un poco insólito de ese mundo "reproducido" nos revela el carácter asimismo insólito del mundo que nos rodea. Insólito y hasta inquietante en la medida en que rehusa plegarse a nuestros hábitos de captación y a nuestras estructuras categoriales.

Se trata, por tanto, de sustituir este universo de "significaciones" (psicológicas, sociales, funcionales) por un mundo más sólido y más inmediato. Que sea antes que nada por su **presencia** que objetos y gestos se nos impongan, y que esta presencia se remita a un punto radicalmente más allá (o más acá) de todo posible sistema referencial, sea sentimental, sociológico, freudiano, metafísico o cualquier otro.

En este universo novelesco del futuro, gestos y objetos estarán ahí, antes de ser ésto o aquello, y ahí permanecerán, duros, inalterables, mofándose de su "sentido", que tratará vanamente de reducirlos a puros utensilios de un presente difuminado entre un pasado informe y un futuro enigmático.

Sólo de este modo se librarán los objetos y gestos de su "inconsistencia" y de sus "secretos", sólo por esa vía renunciarán a su falsos misterios, a esa sospechosa interioridad que Roland Barthes ha denominado "el alma romántica de las cosas". Ya no se tratará de objetos traducidos sin residuos a la condición de vagos reflejos de la psicología de los personajes, imágenes de sus tormentos, soportes de sus deseos. Mejor aún: si todavía deberán aceptar tal dependencia sólo lo harán en apariencia y con el fin de mostrar hasta qué punto permanecen extraños a ella.

En lo que concierne a los personajes novelescos, no será cosa de despojarlos de significaciones. Según las preocupaciones de cada quien, podrán dar lugar a todos los comentarios posibles: psicológicos, políticos, psiquiátricos o religiosos. Claro que nada podrá perturbar su indiferencia ante tales 'riquezas". Mientras el personaje tradicional se halla constantemente solicitado, acaparado y hasta destruído por las diversas "interpretaciones" que el autor le adscribe, remitiéndolo sin cesar a un "más allá" difuso e inestable, el personaje futuro, por el contrario, permanecerá resueltamente **ahí**. Y serán los comentarios a su respecto los que pasarán a segundo plano: ante lo irrefutable de la mera **presencia** se dejarán ver en toda su inutilidad, su demasía y su mala fe.

Todo lo anterior sonaría demasiado teórico y hasta ilusorio si algo no estuviera en trance de mutación —y ello de modo total, definitivo— dentro del cuadro de nuestras relaciones con lo que nos rodea. Así entrevemos la respuesta a aquella pregunta llena de ironía: ¿Por qué ahora? Hoy, en efecto, contamos con un nuevo elemento, capaz de separarnos radicalmente así de Balzac como de Mme. La Fayette o de Gide: el derrumbe de los viejos mitos de la "profundidad".

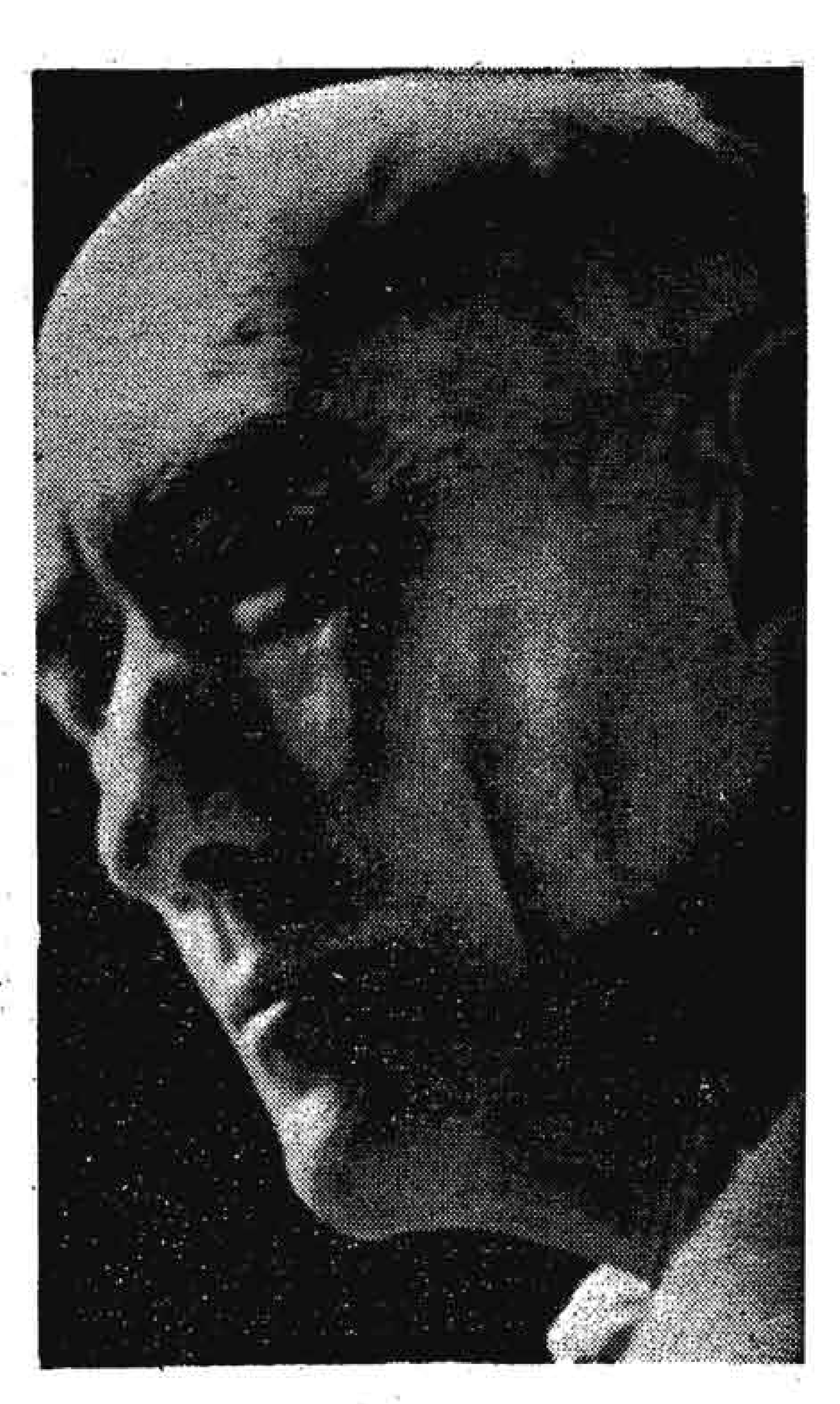
Se sabe que toda la novelística reposa exclusivamente sobre ellos. La misión del escritor ha consistido tradicionalmente en **excavar** dentro de la naturaleza, en **profundizarla** para arribar a estratos de más en más íntimos y concluir por traer a la superficie alguna brizna de turbadores secretos. Buceador en el abismo de las pasiones, el escritor remite al tranquilo (en apariencia) mundo de la luz sus triunfales mensajes de arqueólogo. Y el sagrado vértigo que invade al lector, lejos de provocarle angustiosa náusea lo reafirma en su papel de orgulloso dominador del mundo. Hay abismos, sin duda, pero gracias a nuestros valerosos espeleólogos su oscuro fondo ha sido tranquilizadoramente iluminado.

Nada hay de sorprendente, pues, en el hecho de que el fenómeno literario por excelencia haya residido en esa técnica "profundizante" que intenta arrojar luz sobre todas las instancias internas, sobre el "alma" recóndita de las cosas. La palabra funciona así como una trampa que le tiende al mundo el escritor para librar luego la jugosa presa a sus lectores.

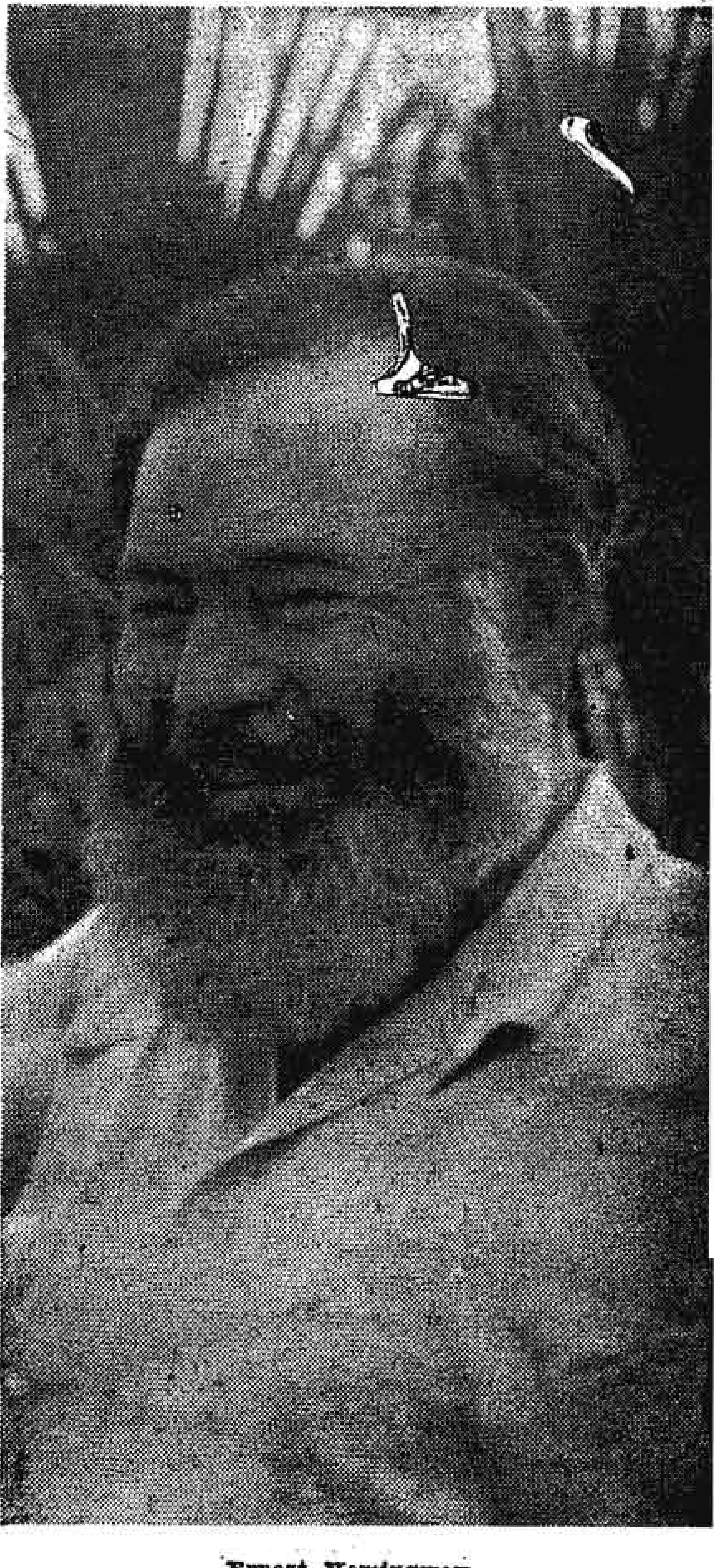
La revolución de que hablamos no es tarea trivial: no sólo rehusamos considerar al mundo nuestro coto de caza, nuestra propiedad privada, nuestra domesticable réplica, sino que rechazamos totalmente la aludida noción de "profundidad".

Mientras las concepciones esencialistas del hombre asistan a sus propias exequias, la idea de "condición" reemplaza a la de "naturaleza", y la **superficie** de las cosas cesa para nosotros de no ser sino la desdeñable corteza que encubre su 'rico" interior.

Es cosa, pues, de modificar todo el lenguaje literario, es cosa, **ya**, de continuar por esa vía. Constatamos de día en día la creciente repugnancia de los más avisados ante lo visceral, lo analógico o lo "evocador". Y constatamos también que lo óptico, lo descriptivo, lo que no pretende sino situar, limitar, definir, muestra problablemente la difícil, pero ineludible vía hacia la novela futura.



André Gide



Ernest Hemingway



ilustración de tony évora

Retrocedió ligeramente, mientras dirigía la mirada a las ramas más bajas. De inmediato avanzó un paso, tratando de alcanzar una rama que parecía próxima. Sosteniéndose sobre la punta de los pies, el estudiante tendió la mano lo más alto que pudo, pero no logró tocar la rama. Tras de no pocas tentativas así inútiles, pareció desistir. Bajó los brazos y se contentó con observar fijamente algún punto de la enramada.

Regresó al pie del árbol, donde adoptó la misma postura de antes: las rodillas ligeramente dobladas, el torso vuelto hacia la derecha y la cabeza inclinada sobre la espalda, mirando hacia arriba. Su mano izquierda no abandonaba la cartera, pero la derecha debía apoyarse tras el tronco, porque no era posible divisarla. Tampoco se observaba su rostro, casi incrustado a la corteza a fuerza de no querer perder algún mínimo suceso a alrededor de metro y medio de altura.

El niño volvió a detenerse en la lectura, pero esta vez a causa de algún punto, quizás de un aparte, y era cosa de creer que se esforzaba por marcar el fin del párrafo. El estudiante se enderezó para inspeccionar la corteza un poco más arriba.

La clase hirvió de cuchicheos, mientras el maestro percibía que la mayoría de los alumnos había abandonado la lectura para elevar la mirada hacia algún punto sobre su cabeza. El niño que leía en voz alta hasta hacía un momento, miraba hacia el estrado con aire a medias interrogante, a medias temeroso. El maestro dejó oír su voz severa:

—¿Qué espera usted para continuar?

Todas las cabezas se abatieron sobre los libros y el niño retomó la lectura con la misma voz aplicada, sin matices y quizás demasiado lenta, que daba a todas las palabras el mismo valor y las espaciaba uniformemente, hasta casi convertirlas en cifras.

"Al anochecer, Josef de Hagen, uno de los lugartenientes de Felipe, se trasladó, pues, al palacio arzobispal para una aparente visita de cortesía. Como hemos dicho, los dos hermanos..."

Del otro lado de la calle, el estudiante insistía en su labor de observación, volviendo a escrutar las ramas bajas. El maestro golpeó la mesa con la palma de la mano.

—"Como hemos dicho (coma) los dos hermanos..."

Había retomado el pasaje en su libro y leía, exagerando la puntuación.

—"Continúe": Como hemos dicho, los dos hermanos ya se hallaban allí, a fin de poder, en caso necesario, echar mano de esa coartada... " y pongan atención a lo que lee".

Tras un breve silencio, el niño recomenzó la frase.

—"Como hemos dicho, los dos hermanos ya se hallaban allí, a fin de poder en caso necesario, echar mano de esa coartada —dudosa en verdad, pero la mejor que les permitían las circunstancias — sin que su receloso primo..."

La monótona voz cesó en medio de la frase. Los otros alumnos, tras levantar rápidamente la vista hacia el monigote de papel colgado de la pared, se volvieron a sumergir en la lectuar. El maestro trasladó la mirada desde la ventana hasta el lector, de pie hacia el lado opuesto, en la fila inmediata a la puerta.

¿Y...? Continúe. No veo ningún punto. Parece usted no comprender nada de lo que está leyendo. El niño continuaba mirando al maestro. Y, más allá, ligeramente a la derecha, el monigote de papel blanco.

—¿Entiende usted lo que lee o no?

—Sí. Dijo el niño sin demasiada convicción.

—Sí, señor. Rectificó el maestro.

—Sí, señor. Repitió el niño.

El maestro echó una ojeada al texto y preguntó:

—¿Qué entiende usted por "coartada"?

El niño miró de nuevo al hombrecillo de papel recortado, a la pared desnuda ante su mirada. Finalmente, al libro sobre su pupitre. Y de nuevo, aún, a la pared durante casi un minuto.

—¿Y...?

—No sé, señor. Dijo el niño.

El maestro dejó correr una lenta mirada por la clase. Un alumno, cerca de la ventana del fondo, agitó la mano. El maestro lo señaló con el dedo y el niño se puso de pie.

—Era para que creyesen que ellos estaban allí, señor.

—Especifique. ¿De quién habla usted?

—De los dos hermanos, señor.

—¿Y dónde querían hacer creer que se hallaban?

—En la ciudad, señor, en el palacio del arzobispo.

—¿Y dónde estaban realmente?

El niño pareció reflexionar un momento antes de responder.

—Estaban allí realmente, señor, sólo que querían marcharse y hacer creer a los otros que estaban allí aún.

"Tarde en la noche, disfrazados con máscaras negras y envueltos en inmensas capas, los dos hermanos se deslizaron por una cuerda hacia una callejuela desierta".

El maestro movía la cabeza como si aprobase. Al cabo de unos segundos, dijo: "Bien".

—Ahora va usted. a resumirnos todo el pasaje en beneficio de los compañeros que no hayan entendido.

El niño miraba a través de la ventana primero, hacia las páginas del libro después. Al estrado, en fin.

—¿Por dónde empiezo, señor?

—Comience por el principio del capítulo.

Sin tomar asiento, el niño volvió las páginas del libro y, tras un corto silencio, comenzó a referir la conjuración de Felipe de Coburgo. Lo hacía con bastante coherencia, pese a lo frecuente de las vacilaciones y repeticiones. Empero, persistía en atribuir demasiada importancia a hechos secundarios y, por el contrario, apenas mencionaba ciertos elementos de primer orden. Y como, además, insistía con evidente predilección sobre los puros actos en detrimento de las causas políticas de éstos, habría sido muy difícil para un auditor no enterado discernir las razones históricas y los lazos entre las diversas acciones y los varios personajes. El maestro dejaba vagar la mirada a lo largo de las ventanas. El estudiante había regresando a un punto bajo la rama menos elevada Había apoyado su cartera al pie del árbol y saltaba ligeramente con un brazo en alto, como quien intenta alcanzar algo. Comprendiendo lo inútil de la danza, volvió a permanecer inmóvil, contemplando la inaccesible enramada. Felipe de Coburgo acampaba en unión de sus mercenarios junto al Neckar. Los escolares, que no estaban obligados a seguir el texto impreso, habían elevado la mirada hacia el monigote de papel colgado del muro, y lo estudiaban en silencio. Carecía de manos y pies, y no presentaba sino cuatro grotescas prolongaciones a manera de extremidades y una cabezota redonda a la que atravezaba un hilo. Diez centímetros más arriba, al otro extremo del mismo, se percibía la bola de papel secante que sostenía todo el sistema. Entretanto, el narrador se extraviaba en detalles absolutamente insignificantes que el maestro terminó por interrumpir.

—Bien, ya basta. Tome asiento y continúe la lectura al comienzo de la página, en el pasaje: "Pero Felipe y sus partidarios..."

La clase entera se inclinó sobre los libros, mientras el nuevo lector comenzaba, con voz tan inexpresiva como la de su predecesor, aunque con mayor sentido de la puntuación.

"Pero Felipe y sus partidarios no lo comprendieron así. Si la mayoría de los miembros de la Dieta —o sólo el partido de [illegible]rones— renunciaba de tal modo a las prerrogativas acordadas a él como a ellos en premio al apoyo inestimable que habían aportado a la causa archiducal en medio del levantamiento, no podrían en el futuro, ni ellos ni él, demandar el procesamiento de ningún nuevo sospechoso, o la suspensión sin formación de causa de sus derechos señoriales. Se trataba de aquellas conversaciones, que parecían tomar un sesgo tan desfavorable para su causa, fuesen de algún modo interrumpidas antes la fecha fatídica. Al anochecer, Josef de Hagen, uno de los lugartenientes de Felipe, se trasladó al palacio arzobispal para una aparente visita de cortesía. Como hemos dicho, los dos hermanos ya se hallaban allí..."

Los rostros continuaron juiciosamente inclinados sobre los pupitres. El maestro volvió la mirada hacia la ventana. El estudiante se hallaba apoyado contra el árbol, absorto en la observación de la corteza. Bajó la vista lentamente, como para seguir alguna línea del tronco, del lado que no era visible desde las ventanas de la escuela. A cosa de metro y medio del suelo, detuvo su movimiento e inclinó la cabeza hacia un costado, adoptando la posición exacta de hacia un momento. Uno a uno, en la clase, los alumnos se pusieron de pie. Los niños miraron al maestro y luego a las ventanas, pero los cristales bajos estaban deslumbrados y, además, desde sus pupitres no podía verse sino la copa de los árboles y un trozo de cielo. Ni moscas ni mariposas contra el cristal. En muy pocos instantes, todas las miradas volverían a descansar sobre el monigote de papel blanco.

CUBA, UNA DEMOCRACIA CONCRETA

POR VICTOR FLORES OLEA

.. Víctor Flores Olea es uno de los intelectuales jóvenes más destacados de México. Profesor de economía política, estudioso de filosofía y política, Flores Olea realiza en México —junto a sus compañeros de los cuadernos del "expectador"— una brava labor en defensa de la Revolución. Este artículo apareció en la revista mexicana "Política" y es una pica honesta en el Flandes de ante la prensa mexicana, corrientemente apegada a las más diversas formas de la calumnia.

La revolución cubana ha venido a destruir muchos mitos de la filosofía política de nuestro tiempo. Entre otros, el que supone que en los Estados modernos no hay más posibilidad de democracia que la democracia representativa fundada en las elecciones. ¿En qué consiste esta democracia cubana que no se deja catalogar tan fácilmente por el pensamiento político tradicional?

Es necesario tener presente, en primer lugar, que la actual democracia cubana es una democracia revolucionaria, es decir, una democracia esencialmente dinámica. Las categorías políticas aplicables a las épocas de normalidad no revolucionaria, dejan de tener vigencia en los momentos de profundas transformaciones sociales y económicas. La tarea revolucionaria es, ante todo, construcción, creación. Pero además, todos conocemos bien las amenazas inminentes que pesan sobre Cuba, los ataques diarios de que se le hace objeto, las medidas represivas que se proyectan en su contra. Todo esto exige del pueblo y del Gobierno una capacidad de maniobra mucho mayor de la que necesitan otros pueblos en otras condiciones; una coincidencia casi simultánea entre el "querer" del pueblo y el "actuar" del Gobierno; lo que no admite, por su propia naturaleza dinámica, las trabas que forzosamente imponen los canales "normales" de expresión de la voluntad popular.



En Cuba, las medidas revolucionarias no pueden esperar porque está en juego el futuro mismo de la revolución. Cada acción revolucionaria concreta le sale al paso a cada posible golpe contrarrevolucionario. Los ataques del enemigo deben contestarse bien y pronto, porque es la única manera de anular su eficacia. Es evidente que la organización del pueblo en milicias armadas fué la mejor respuesta a las amenazas de agresión y la única posibilidad lógica de impedir que se lleven a cabo. Pueblo y Gobierno han comprendido perfectamente que el triunfo definitivo de la revolución depende de la velocidad y profundidad que se imprima a la construcción revolucionaria; sin que esto quiera decir, naturalmente, que se improvise. Una de las cosas que más asombra en los líderes revolucionarios es la claridad con que realizan, en cada caso concreto, justamente lo necesario.

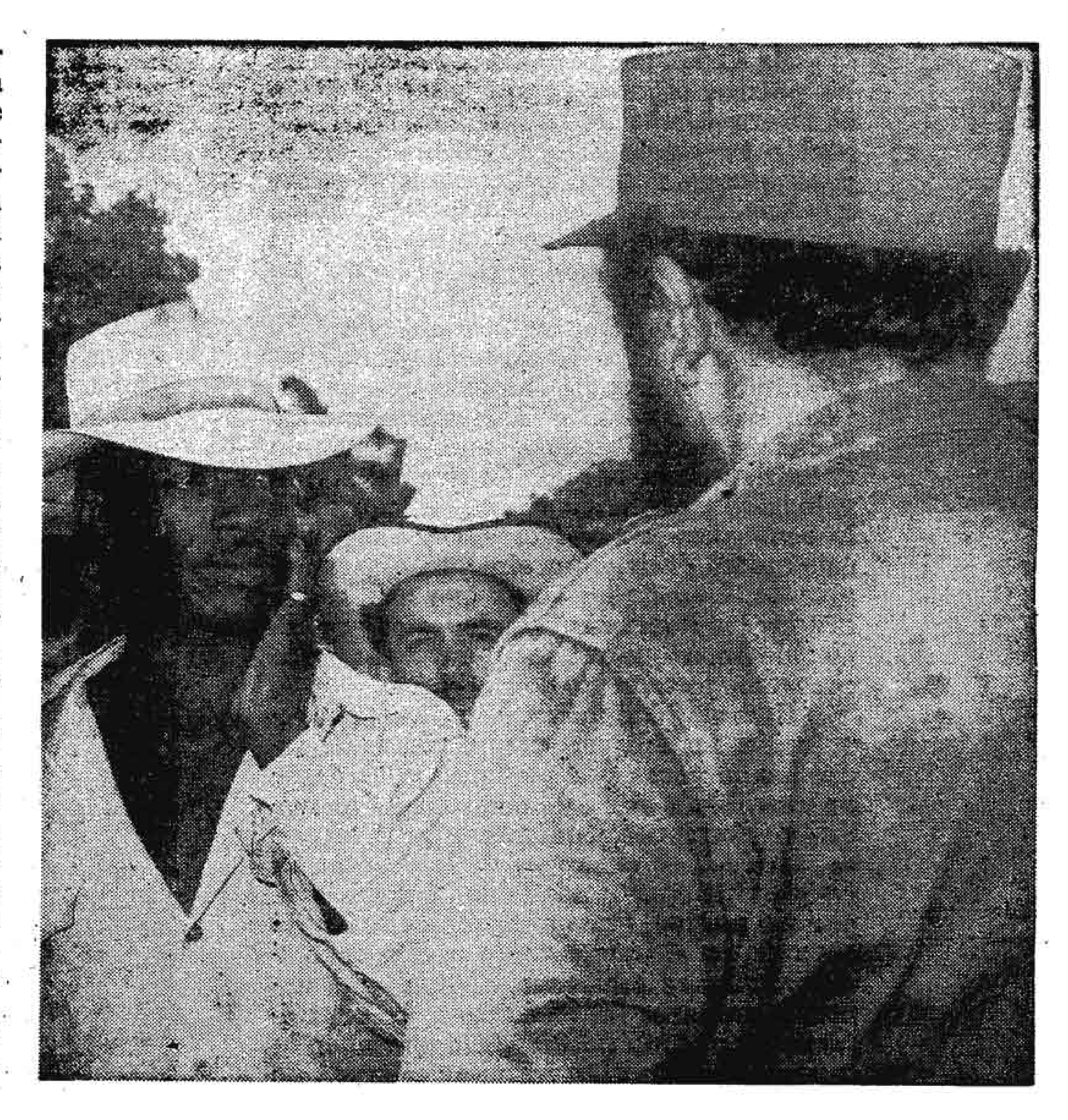
Esta agilidad máxima que exige la revolución, la obliga a desprenderse de todas las barreras que pudieran entorpecer su movilidad. Por eso, pedirle que convoque a elecciones, equivale a pedirle que se suicide. Los enemigos de la revolución no pierden oportunidad de calumniarla por ese motivo. Pero tampoco dejarían de atacarla en el momento en que la revolución destinara esfuerzos, tiempo y hombres a preparar las elecciones, a organizarse en partido político, a emprender la campaña electoral, a levantar el censo de la población, etc. Y tampoco faltan espíritus timoratos que creen de buena fe que las elecciones le quitarían al enemigo un argumento de peso. Nada más falso. Los fervientes abogados de la formalidad no son contrarrevolucionarios por razones sentimentales, sino porque la revolución ha demostrado su decisión de acabar con sus privilegios en beneficio de los obreros, de los campesinos, de la pequeña burguesía asalariada. Sus enemigos no están en contra de los *procedimientos* que utiliza, sino en contra de la *revolución* y de lo que la revolución significa. Si Fidel Castro y los suyos ganaran las elecciones por abrumadora mayoría, lo que es incuestionable, esos mismos señores comenzarían a vociferar que el pueblo de Cuba había ido a las urnas presionado por el ejército rebelde. A los enemigos de la revolución no les bastan jamás las concesiones de forma; no lo olvidemos. Por otra parte, la sola existencia del sufragio nunca ha sido, en parte alguna, garantía suficiente de legalidad democrática. El pueblo dominicano sabe por experiencia propia que su voto ha sido impotente para frenar treinta años de tiranía trujillista.

La democracia cubana de la revolución es una democracia directa, plebiscitaria, *concreta,* diría más exactamente; en la cual, pueblo y Gobierno están perfectamente compenetrados de las exigencias y los intereses del uno, y de las dificultades y necesidades del otro. El Gobierno es el mismo pueblo en acción; el pueblo, el "espíritu" de la política revolucionaria del Gobierno. Para lograrlo, en Cuba se ha implantado un diálogo permanente, abierto, entre los dirigentes y el pueblo. Y de este diálogo a la luz del día, de este continuo examen de las cuestiones nacionales en las plazas públicas, de esta coincidencia de objetivos y de esta perfecta unidad, nace la acción revolucionaria como la única acción que exige todo el pueblo de Cuba.

Por las necesidades de la lucha mis-



ma, e incluso por la carencia de especialistas y de técnicos, la democracia cubana ha eliminado los cuadros intermedios que normalmente vemos funcionar en las democracias representativas. Esta es su característica fundamental. Castro habla con el pueblo: con el campesino, con el obrero, con el estudiante, y lo interroga sobre sus problemas, necesidades, aspiraciones. El pueblo le responde, y el gobierno de la revolución actúa de acuerdo con las exigencias del pueblo. Por eso en Cuba la democracia ha dejado de ser un "sistema", es decir, algo abstracto y remoto, para convertirse en una *presencia*, en la presencia activa y concreta de cada hombre en cada acto del gobierno. La historia y la política se hacían a espaldas del pueblo y en contra del pueblo; en tanto que ahora —de ahí el carácter esencialmente humanista de la revolución—, el pueblo vuelve a ser el dueño de su propio destino. La vida pública y la vida privada del hombre cubano se confunden en una misma tarea: salvar a la patria, salvar a la revolución, construir un futuro en el que imperen la dignidad y la libertad. La democracia actual es la forma universal de ser del pueblo cubano. *Te inventaron una extraña democracia* —ha dicho Fidel Castro— ***en que tú que eras la mayoría, no contabas para nada, y ni siquiera existías políticamente dentro de la sociedad.*** En el Estado cubano de la revolución, en cambio, por primera vez pueblo y Go-





bierno están orgánicamente unidos, sin mixtificaciones ni desviaciones; por primera vez en su historia el pueblo de Cuba existe como un *organismo* que se empeña, por entero, a resolver sus problemas más urgentes. De ahí la fuerza de la revolución y la profundidad de las transformaciones sociales que realiza.

Pero la democracia cubana no se ha conformado con unificar a la inmensa mayoría del pueblo en torno del programa de la revolución, ni con lograr ese contacto diario e inmediato entre pueblo y Gobierno. El aspecto decisivo de la revolución es su *contenido popular*. Para que una democracia lo sea de verdad, no basta la unificación de las mayorías y la libre circulación de las ideas entre gobernados y gobernantes, sino requiere también que la política democrática sea una política popular. El gobierno del pueblo y para el pueblo no puede tener otro significado. Las auténticas democracias comportan necesariamente un aspecto moral. No basta el *número*, sino que es preciso el *contenido*. Y la revolución cubana, la democracia cubana, es una auténtica revolución y una auténtica democracia porque se ha propuesto, en primer lugar, satisfacer las *exigencias humanas* del pueblo, del campesino, del obrero, del asalariado. Los cubanos saben bien lo que quieren: ser dueños de sus riquezas naturales, de sus tierras, de sus instrumentos de trabajo y de los productos de su trabajo. Y los líderes han comprendido que la realización de ese programa político y económico se confunde con el proceso de liberación del hombre cubano, y con su paulatino ascenso a la dignidad.

Ante todo, es necesario comprender que la revolución cubana es una revolución *humana*, que expropia tierras y las reparte para satisfacer las exigencias del campesino; que industrializa para crear fuentes propias de riqueza que pertenecerán un día a los obreros; que construye casas y educa, porque el pueblo cubano, por tradición, fué un pueblo desposeído e ignorante; que castiga a los antiguos verdugos del pueblo, porque el pueblo ha sido vejado en infinidad de ocasiones; que dialoga con el pueblo y discute con él, porque siempre la política se había hecho a sus espaldas; y que crea verdaderos hombres porque les da la oportunidad de elegir su propio camino y el de sus hijos.

Es muy posible que el programa revolucionario inicial fuese mucho más modesto que el actual de la revolución; pero es que en la misma tarea revolucionaria, pueblo y Gobierno han comprendido que el verdadero triunfo de la revolución sólo puede consistir en *postular* como exigencias de la sociedad todas las de las clases populares. Han comprendido que una revolución sólo puede "realizarse" con la liberación de todas las clases y capas sociales, y no solamente con la de un sector privilegiado. Y Cuba persigue esos objetivos sin sujetarse a dogmas ni a rígidos esquemas; sino por el contrario, dentro de las características nacionales y latinoamericanas de su pueblo.

No debemos olvidarlo: lo que en Cuba está en juego es el destino del hombre. Por eso su revolución nos pertenece a todos. Y por eso el "escándalo" de los representantes y voceros de las fuerzas más negativas de nuestro mundo.

PANORAMA DE CUBA ANTES DEL 68

por josé manuel otero

Nunca como ahora es necesario hurgar en nuestra historia para aportar datos inéditos o ya publicados y que han permanecido engavetados durante toda la República, por gobiernos que no han permitido al pueblo el conocimiento de su historia, o por historiadores que han tergiversado la verdad histórica. Con las limitaciones que el enfoque de una etapa histórica pueda tener, los que de una manera u otra nos dedicamos a estas tareas, estamos, no obstante, en el deber de escribir sobre todo aquello que pueda interesar al lector. Más aún, es el momento en que el pueblo cubano, en virtud de la Revolución, está en condiciones de asimilar estas experiencias y comprobar, al mismo tiempo, que el ansia de libertad e independencia, culminadas ahora, se remontan tiempos atrás.

Cuba, antes de 1868, ofrecía un cuadro que puede reputarse de interesante. La "Grande Antilla", como la llamaban, era un bocado geográfico delicioso, donde de adentro y de afuera, confluían intereses poderosos prontos a lanzarse sobre ella al menor descuido. De un lado España, dueña y señora de la posesión, empecinada en una política equivocada y de espaldas a la efervescencia revolucionaria que bullía en aquel entonces. Del otro lado, y moviendo sus peones desde afuera, los Estados Unidos, extendiéndose peligrosamente en lo económico. Adentro, los esclavistas, que medraban al amparo de las contradicciones inherentes al régimen español, prefiriendo el estancamiento al progreso. Empero, al mismo tiempo los que querían la independencia de Cuba, apretaban sus filas y la lucha armada empezaba a ser cosa factible.

La rebelión del negro libre Aponte marcó el inicio de lo que sería más tarde definición orientadora. Ocurrida en 1812, sin preparación, sólo aunando fuerzas descontentas por el trato brutal del sistema esclavista, arrasó con todo lo que encontró a su paso, sembrando el pánico en la provincia de Oriente y parte de Camagüey. Aponte fue preso, pagando con su vida aquella "criminal insurrección".

Los alzamientos empezaron a proliferar. Pero eran sorprendidos en el proceso embrionario y desbaratados sus intentos. Sin embargo, las ansias de libertad habían hundido profundamente sus raíces en la conciencia del cubano, no pensando otra cosa que sacudirse el yugo oprobioso que le imponía la metrópoli española. Poetas como Heredia, inspiraban sus cantos en motivos revolucionarios, marcando diferencias entre Cuba y España:

Que no en vano entre Cuba y España
tiende inmenso sus olas el mar

Para "los separatistas cubanos, el nombre de Heredia no es el de un poeta insigne, cuyo puesto



El general Tacón



Francisco Dionisio Vives

está inmediato al de Quintana y al de Gallego, sino que es un símbolo, una bandera revolucionaria, la estrella solitaria en cielo tempestuoso, el compendio y cifra de todos los rencores contra España". Estas palabras pertenecen, nada menos, que a Menéndez y Pelayo. Sólo hay que destacar en este párrafo de Menéndez y Pelayo que los patriotas cubanos no guardaban rencores contra Espa-

ña y sus mejores hombres del pueblo sino contra su sistema político.

España mantenía una actitud indiferente hacia el problema cubano. Sus hombres de confianza en la administración de la Isla, y los informes que enviaban, así lo atestiguaban. El general Vives, por ejemplo, manifestando conocer la sicología del cubano y, por tanto, el drama que vivía Cuba, restaba importancia a amagos de expediciones, rebeliones, etc., que venían de todos lados. Clasificando al cubano por su orden social, expresaba en este largo párrafo:

"La clase privilegiada de los cubanos, aquella nobleza de nacimiento o de propiedad territorial depositaria en gran parte de la tradición y altivez de los conquistadores, obligados fatalmente aunque no fuera más que por egoísmo, a permanecer española, no pudo, sin embargo, mostrarse extraña ni librarse de la influencia que en todos ejercieron las revoluciones políticas; y, la juventud, con particularidad, aficionada a mudanzas, quiso verlas realizadas en cuanto a su clase favoreciera. Pero como su mayor interés estaba en fortalecer el principio del orden, que era la defensa de sus propiedades y privilegios, permanecían siempre al lado del gobierno, acatando cuantas resoluciones dictaba, aunque fuesen contrarias a la conocida aspiración de sus propios paisanos, con cuyas ideas no tenían conexiones directas, no por eso faltaban simpatías, que andando el tiempo formularon con la palabra reforma. Los criollos, blancos sin sospechas, descendientes de potentados y colonos, en todas las manifestaciones solían estar acordes con esta clase, en la que veían mayores afinidades". Y más adelante apuntaba haciendo desmérito de la fuerza sana que bulle en la entraña del pueblo: "No hacemos mención de la clase ínfima del pueblo, porque compuesta de negros y mulatos libertos o emancipados, y de algún medio blanco muy desgraciado, ni tenían representación alguna, ni las otras clases le concedían ninguna consideración (que se refiere a la clase favorecida por las injusticias de España), ni la ocupaban más que en determinados casos, y no siempre en asuntos muy dignos".

Es natural y lógico que con este tipo de opinión y esa indiferencia hacia las potencialidades de un pueblo, sorprendiera a España el levantamiento de 1868: España trataba por todos los medios, de desviar la atención del cubano hacia el juego que como "cáncer devorador" consumía la vida de la juventud. El caso reciente de los siete años anteriores demuestra cómo los gobiernos sin base de pueblo, recurren al juego y a otras "diversiones" para corromper a las masas. José Antonio Saco exclamaba: "proliferaban las batallas de gallos, las casas de lotería, los billares, las ferias, los garitos, etc. Todos los vicios se daban cita y todas las inmundicias tenían su asiento. De don Miguel Tacón que sucedió a Mariano Ricafort, son estas elocuentes palabras: "Entre otros excesos, se presentan de la manera más escandalosa, los frecuentes asesinatos cometidos a la luz del día, así como en la oscuridad de la noche. Las familias honradas sólo cuidan de cerrar sus puertas, negando haber visto a los malhechores, por temor a las represalias".

En tanto, las rebeliones anti-esclavistas, alentadas y capitaneadas en su mayoría por negros libres, asolaban a la isla de continuo. Prohibida como estaba la trata de esclavos, y perseguidos los barcos que transportaban el material humano, los propietarios de grandes dotaciones veían en eso una merma futura de sus jugosas ganancias. Natural es que buscaran, por todos los medios, las más de las veces despiadados, conservar el sistema esclavista en Cuba. Fue entonces que empezaron a definir la idea de un acercamiento con el Sur de los Estados Unidos, mirando con simpatía la anexión de Cuba a la gran metrópoli norteña. De esta manera pensaban salvar sus privilegios.

Aquí entra en acción Narciso López. Para algunos historiadores, López no pensaba otra cosa que libertar a Cuba, arrojar de la ínsula al usurpador español. Pero otra cosa, por desgracia, nos revela la historia. López había servido en el ejército español, llegando al grado de general. Trasladado a Cuba, encontróse que el terreno que tendría que pisar no era propicio para su desmedida ambición de fortuna "Las privaciones que le impuso su mala estrella", dice Antonio Pirala, "y no mejor conducta, se las evitaron los que quisieron interesarle en su causa (sic), y faltando a la patria que lo cobijó y atendió generosa, conspiró en su contra".

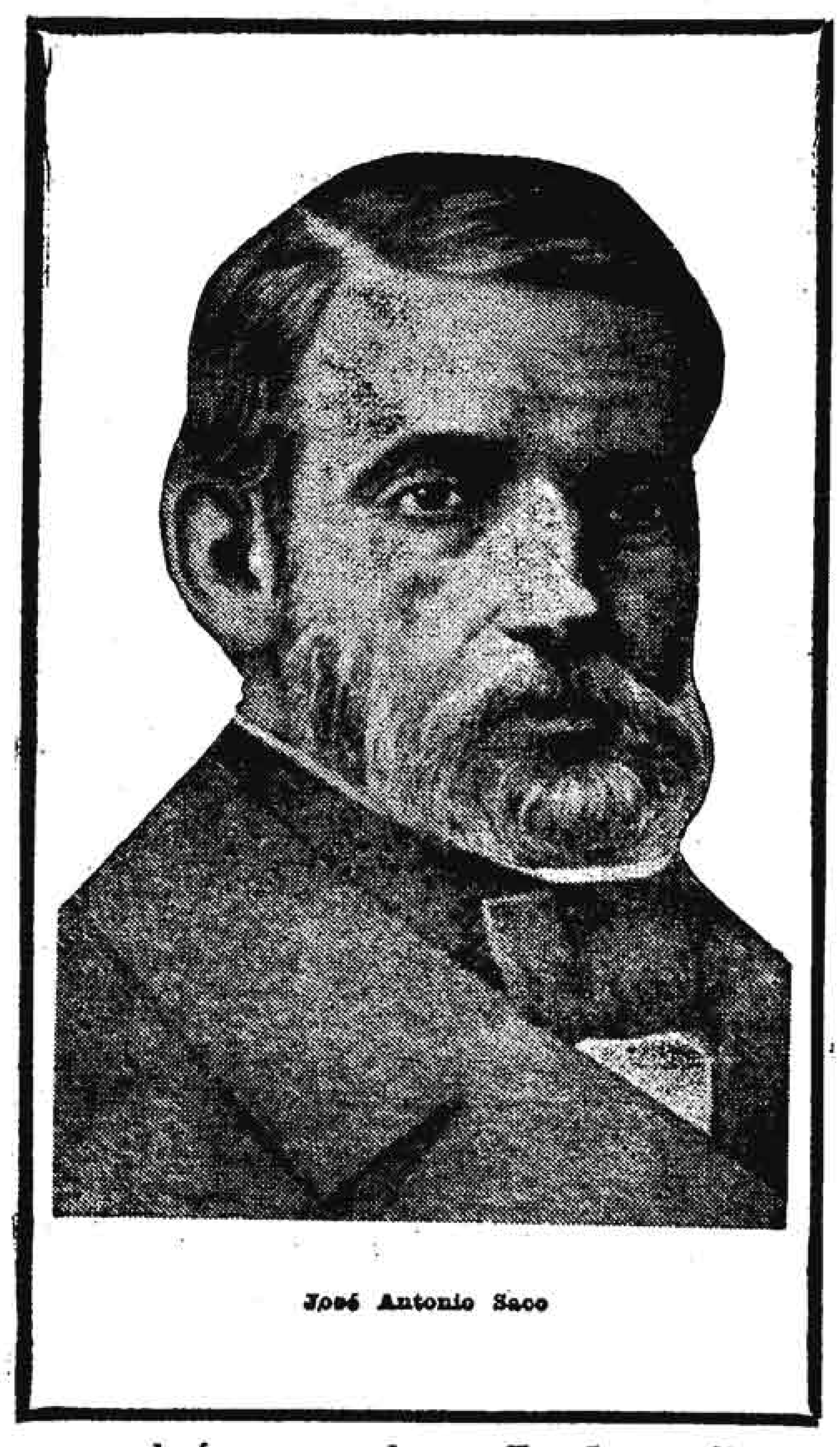
Pero López fracasó. Sus expediciones a la Isla, desde los Estados Unidos, no hicieron más que ahondar las diferencias entre los que querían la libertad sin ayuda extranjera y los que simpatizaban, como negocio, con la anexión. Más tarde, López se quejaba con amargura de los que compartían con él la mayor responsabilidad, dándole la espalda en momentos en que más ayuda necesitaba. Hay que recalcar, como dato interesante, que Narcizo López llevó a cabo las expediciones reclutando mercenarios en los Estados Unidos, con el ofrecimiento de jugosas bolsas. Seguramente, los continuos fracasos, hicieron redoblar la cuantía del ofrecimiento.

Pero aunque las expediciones resultaron rotundos fracasos, aunque los beneficiarios utilizaron a López en sus fines de anexión, sus cálculos estaban cifrados en las promesas de enriquecimiento que le habían hecho de ambas partes. Es decir de los esclavistas nativos y los del poderoso Sur de la Unión. Para su desgracia, la historia ha recogido esos episodios de su vida, endilgándole el marchamo de anexionista. En último párrafo de la proclama dirigida a los "Habitantes de la Isla de Cuba", expresa López: "Ya sea para resplandecer con gloria independiente y eterna, ya sea para agregar su luz, si así lo determina el pueblo soberano, a la espléndida constelación norteamericana, a donde parece encaminar su destino". Ante estas palabras, huelgan los comentarios.

Cuba, como se ve, se debatía entre los anexionistas ansiosos por "agregar su luz... a la constelación americana" y los separatistas, que no admitían nada que no fuera la libertad de Cuba. En favor de los primeros estaban las prometedoras ofertas del gobierno de Washington. En ca[illegible] dirigida a Mr. Sanderse, escribía Mr. Adams que "se acercaba la hora en que la manzana de Cuba, cayera en el seno de la unión americana". Y las ofertas llegaban al extremo de considerar la suma



José María Heredia



José Antonio Saco

que se daría en caso de que España accediera a vender la isla de Cuba. Sería bueno pasar a considerar, a propósito de una pasada nota enviada por el Gobierno de los Estados Unidos al Gobierno Revolucionario, haciéndole saber la contribución americana a la guerra hispano-cubana, considerar, decíamos, imparcialmente este proceso. En 1898, con el pretexto de ayuda, que los mambises no necesitaban, puesto que la guerra estaba prácticamente ganada, los Estados Unidos intervinieron en Cuba. Pero eso no fue una improvisación. Desde mucho tiempo atrás, el norte miraba hacia nuestra isla. Hablemos por Mr. Buchanan. Este señor veía ya las posibilidades cercanas de que Cuba formara parte de la Unión americana y señalaba para donde veía el mayor obstáculo: "...la masa de la población debe de ser de nuestra propia raza, educada en nuestras costumbres... bajo nuestra dominación la Isla se haría pronto americana, como ha acontecido con la Luisiana" Después entraba a considerar lo más importante para ellos las ventajas económicas que traería Cuba para los Estados Unidos, su posición geográfica "aseguraría a todos los puertos del Golfo de Méjico la libre comunicación con el océano", conjuntamente con la riqueza de su suelo, que "satisfacería nuestras necesidades".

Con estos antecedentes no es difícil columbrar el hecho histórico de 1898, para desgracia de Cuba y para merma de su Independencia, que remata este proceso, que arranca desde mucho antes de 1868. Los Estados Unidos nunca ayudaron a Cuba, por el contrario, obstaculizaron, en todo lo posible las ansias de independencia del pueblo cubano. Un ejemplo concreto está en el hecho de la incautación de tres barcos cargados de armas para la independencia de Cuba en el puerto de Fernandina.

Es natural que los ofrecimientos, en aquel entonces, no tuvieron eco, puesto que España no quería deshacerse de Cuba, que tanto amaba. No puede dudarse de que España amaba a Cuba, o el mantenerse la posesión de la "preciada isla la hacía olvidarse incluso de los reveses sufridos, a última hora, cuando ya España no podía sostener más la guerra, pero en aquel entonces no sucedía así, pues ni siquiera había roto la contienda del 68. José Antonio Saco hacía un esbozo brillante de esa Cuba anterior al 68, diciendo: "Cansado de oir las ventajas de que goza Cuba bajo el gobierno de España; cansado de oir que entre todas las colonias que las naciones europeas poseen del otro lado del Atlántico ninguna es tan feliz como Cuba, y cansado también de sufrir la imprudencia de plumas mercenarias y la pedantería de algunos diputados arengadores, tomo la pluma para trazar un corto paralelo entre la isla que se dice tan venturosa, y algunas de las colonias inglesas. No es mi ánimo presentar al gobierno de éstas como un modelo de perfección. Un sistema colonial es un sistema de restricciones políticas y mercantiles, pero restriccciones que según su tendencia y naturaleza, a veces constituyen un despotismo insoportable. Cuando vuelvo los ojos y contemplo el mísero estado en que yace, juro a fuerza de buen cubano que trocaría la suerte de mi patria por la de las posesiones del Canadá".

Pero España restaba importancia a todo lo que oliera a independencia, a libertad. Lersundi, a las mismas puertas del 68, escribía estas frases: "...por más que otra cosa se diga, hoy por hoy, los revolucionarios no encuentran dinero, ni tienen buques, ni se hacen aprestos de ningún género para llevar a cabo sus planes, cuya realización inmediata vociferan en todos los tonos..."

No había, como se vio después, más ruidos que realizaciones. El cubano se preparaba, por encima de todo: de desalientos y reveses, superando las realidades de su situación y contra un enemigo superior en recursos. La clarinada del 10 de Octubre de 1868 fue un despertar de futuras realizaciones. Con el liderazgo de hombres de holgada posición económica todo un pueblo se lanzó tras dos palabras preñadas de múltiples promesas: libertad, independencia. Independencia que el régimen español restringía cada vez más en beneficio de sus favorecidos. Libertad que las cadenas económicas impedían respirar aún en los momentos de mayor soltura del yugo colonial.



Marcelino Menéndez Pelayo

punto de mira

NUESTRO PRESIDENTE POR LA AMERICA LATINA

Por los pueblos de América Latina está de recorrido nuestro presidente, Osvaldo Dorticós Torrado; por los pueblos de la parte de América más sufrida y heroica en las luchas revolucionarias contra España primero y la otra metrópoli después y siempre.

Contrastando con la jira del presidente de la otra América, la desigual y contraria, nuestro presidente cosechó el respeto, la atención y buena voluntad de estos pueblos y su prensa. El fruto esperado se le ofreció espontáneo, libre de toda imposición, perfecto en la honestidad de espectáculo no preparado. La policía de estos países visitados prescindió de la ingrata obligación de arrestar estudiantes y pueblo los días previos a la visita, como ocurre con el otro presidente cuando por motivos egoístas de su política se digna dedicarles una sonrisa artificial que termina en llanto provocado por gases lacrimógenos.

Cuando el presidente de la otra América se digna visitar a sus vecinos algo de tipo económico anda buscando conjuntamente con algún tipo de agresión política a la víctima de turno, porque los pueblos de habla hispana jamás se conformaron en su condición de esclavos del imperialismo ya las rebeliones se han sucedido en la historia al ritmo proporcional de la opresión. Cuanto más nos opriman mejor pelearemos. Los fenicios de Washington, representados por Eisenhower, se acuerdan de los vecinos cuando hay algo que solicitar de ellos. No son verdaderos amigos, son en realidad mendigos a pesar de sus riquezas; mendigos en precario, ya que se les comienza a cortar las uñas.

Nuestro presidente salió de su país a ofrecer, no a pedir; y su oferta es la más hermosa que un pueblo pueda aportar a la causa de otros pueblos: el de una revolución verdadera, ejemplarizante, cuyo único fin es el lograr que los pueblos se liberen y se hermanen.

En estos momentos Cuba sólo desea de sus vecinos un entendimiento amistoso en las relaciones políticas y comerciales; mostrar al mundo la buena fe de sus intenciones y la mala fe de aquellos que la atacan; mostrar los frutos obtenido en dieciocho meses de revolución agraria y demostrar cómo practicamos la política del buen vecino señalando el aporte humano de esta revolución por ciudadanos de otras naciones que tanto nos han ayudado en la realización de una gesta que trasciende la frontera de la Isla alcanzando todo el planeta.

Que nuestra revolución es algo importante en el orden internacional tanto como el americano lo afirman numerosos cables provenientes de casi todos los países de América y del mundo solidarizándose con ella de una forma u otra. Por otra parte los cables trasmiten el movimiento de repulsa cada vez mayor a los Estados Unidos. Este contraste dice mucho a nuestro favor.

El presidente Dorticós habló con los periodistas en la Argentina. Se le preguntó por qué no se difundía la verdad de la obra del Gobierno cubano y su respuesta fue una lección de historia periodística en la cual tomó como ejemplo de prensa mentirosa al Diario de la Marina. Recorrió, además, el panorama de la política señalando nuestro respeto a todos los criterios. Muy cierto. El problema actual de Cuba no es el de discutir, aceptar o rechazar ideas, sino el de construir desde una base revolucionaria.

En la conferencia de Montevideo señaló tres puntos importantes: la desaparición de los latifundios en Cuba; la campaña nacional de alfabetización; y el hecho de que Cuba aspira a comerciar con todos los países del mundo. Su llegada a Montevideo fue de un entusiasmo popular pocas veces registrado en la historia; y su conferencia en la Universidad arrancó un entusiasmo que se prolongó después de su partida. "Yo no vengo ante ustedes a defender a la Revolución cubana, porque en esta República a ustedes confiamos la defensa de nuestra Revolución", dijo a los estudiantes; y las demostraciones tributadas por éstos atestiguaron sus palabras. Sin precedentes el hecho de que otros pueblos nos defiendan sin mover nosotros un dedo para conseguirlo. Retamos a Eisenhower a lograr algo parecido con todos sus millones.

En el Brasil nuestro presidente apenas se pudo mover en el aeropuerto debido a la cantidad de personas que fue a recibirlo. No hubo policías, ni arrestos, ni cartelones insultantes, ni gases lacrimógenos. Sólo entusiasmo popular.

Allí habló con el aplomo del que representa un Gobierno sólido y seguro en sus bases para todos los pueblos; el Gobierno de un país al que no se le ha podido amedrentar a pesar de todos los esfuerzos del enemigo poderoso; de un país que no teme al futuro porque lo ha conquistado ya desde el presente.

Del Brasil nuestro presidente irá a Perú, Venezuela y Méjico, donde, entre otras cosas, inaugurará en la capital azteca una exposición de pintura cubana organizada por la Casa de las Américas, demostrándose que los cubanos no sólo exportamos azúcar —ya que esto implicaría el ser tan fenicios como los del norte— sino que también exportamos arte. Esto es una prueba más de la solidaridad entre los pueblos por medio de ese común denominador que es el arte.

LA CARTA DE LA VIDENTE
por j. a. baragaño

El amigo Cabrera Infante me pasa una carta que ha recibido de una cubana —supongo que se trata de una cubana—, que vive en New York. Es un testimonio de cómo LUNES circula por esos mundos siempre a la búsqueda del lector conocido, de la sensibilidad en la que se hace plenamente blanco, disperso por esos mundos. El documento tiene un valor: el de la lucidez. Un lector que no es "crítico ni escritor", da su opinión sobre el esfuerzo de la vanguardia de la literatura cubana con una transparencia y eficacia ajena a algunos "críticos y escritores". Por otra parte, a pesar de la distancia, se percata de la interacción existente entre los nuevos escritores y la Revolución: quizás el lector cubano que vive en el país, no tenga conciencia del fenómeno, porque está inmerso en toda la dimensión de su ser en el proceso revolucionario, pero el cubano situado con una distancia hace conciencia inmediata esa realidad: comprende que un cambio radical se ha producido en el concepto y la acción de la literatura en Cuba.

Y esa ha sido nuestra tesis: la práctica revolucionaria inevitablemente cambia la conciencia del escritor desencadenando un nuevo concepto de la literatura si ésta pretende presentarse como revolucionaria. Aunque todavía el proceso no ha llegado a su culminación, es evidente que comienza a abrirse esa nueva flor que será por primera vez la gran literatura positiva cubana en plena relación con las necesidades y creatividad popular. No decimos que esa literatura exista: empieza a formarse práctica e ideológicamente. Es una literatura de la verdad y la Revolución.

Rimbaud escribió en la "Carta del Vidente" que cuando la mujer abandonara todas las servidumbres también participaría absolutamente de la literatura. Esta carta a distancia tiene algo de carta de la vidente —en un tono menos metafísico y más actual—, sobre el destino de la literatura cubana a pesar de ciertas ingenuidades dichas por una feminidad que no se oculta. Ahora el lector puede sumergirse en ese texto.

New York, Mayo 26, 1960.

Sr. Guillermo Cabrera Infante,
"Lunes de Revolución",
La Habana, Cuba.

Señor Cabrera Infante:

Soy una asidua lectora de "Revolución" y leo todos los lunes el semanario literario que aparece dirigido por Ud.

Todos los lunes, después de leer el semanario me digo a mí misma que debo algún día escribirle sobre mi modesta opinión del semanario. Y pidiendo mil perdones por tal atrevimiento —ya que no soy crítica literaria ni mucho menos escritora—, he decidido hoy escribirle estas líneas.

Le diré que no considero que todos los "LUNES" son buenos, pero que sí cada día se nota más mejoría en lo publicado. También que aunque lentamente, ha habido un cambio en el estilo de escribir del escritor cubano, como si también la Revolución cambiara la forma de escribir, ya que muchos escritores se alejan totalmente de las normas trazadas por los escritores del siglo pasado y de los contemporáneos americanos y europeos.

Es como si el escritor cubano surgiera también de la metralla, de las Sierras y de los llanos. Desembarazándose de las normas peliagudas que los escritores de la lengua castellana y la inglesa habían puesto como patrón en el sublime arte de escribir.

Y he visto con orgullo que ya ha empezado a surgir en Cuba una nueva generación de escritores que hablan de la tierra, de igualdad, de la patria y de reformas. Tanto las reformas sociales como las artísticas. Son un grupo jóvenes y pocos, pero que están dispuestos a difundir por todas partes del mundo esa nueva reforma en el lenguaje y en el estilo de escribir; alejándose por completo de la simetría trazada y gastada de los antiguos escritores y poetas.

Los versos de los poetas contemporáneos, los que no han conocido todavía la reforma revolucionaria, se rigen por un modelo ya un poco gastado y apenas se atreven a salirse de esa norma o patrón por miedo a la crítica o al ridículo. Sin embargo, el poeta forjado por la Revolución no le teme al ridículo y mucho menos al qué dirán. El escribe sus versos, y si son aceptados, perfecto. Si aceptados fríamente, mejor. Así le da al poeta ansias de perfección y superación. Y si son rechazados, entonces a empezar de nuevo, porque en esta revolución literaria hay campo para todos.

La prosa del escritor revolucionario es en un lenguaje claro y conciso, para que lo entienda tanto el lector instruido y culto como el guajiro de las lomas, sierras, ciénagas y llanos. Que ellos también aman lo poético y se empecinan por conocer los valores actuales de escritores y poetas de la revolución.

Y en un lenguaje y frases claras ese escritor vuelca su corazón regado de dolor y de amargura; de amor por la libertad de su pueblo, libre de normas de pensamientos.

Porque no se puede hablar ni escribir de libertad sino se empieza con la libertad de pensamiento, y no se puede hablar de reformas sino se reforma el estilo de escribir. Ya los escritores aferrados únicamente a una idea o estilo van pasando a la historia. El escritor capaz de despertar sentimientos durmientes es el que empuña su pluma y escribe sin miedo lo que siente y apoya sin reservas su condición de escritor renacido y bautizado en la Revolución.

Hay que dejar que el escritor revolucionario deje su pluma volcarse sin temor a ofender o ser criticado; dejadle, porque los buenos mantendrán su cartel; los mediocres aprenderán a escribir mejor y los malos escritores irán a buscar ayuda para superarse. Dejadle, que entre ellos habrán muchos que serán los escritores de mañana. Porque entre esos nuevos escritores ha de surgir más de uno que dé a conocer en todos los ámbitos del mundo de lo que es capaz un pueblo que ha sido humillado moral y culturalmente por tantos años, y esa brillantez de país que sabe forjar también buenos escritores y poetas será reconocida en el mundo entero.

Dejadle, porque no nos extrañaría nada que surgieran buenos guionistas de cine que compitan con los mejores del extranjero. Dejadle, porque algún día Cuba producirá novelistas que indiscutiblemente llegarán a ser premiados con el Premio Nobel, y llegará el día en que verán sus obras traducidas a todos los idiomas del mundo para que se sepa que Cuba puede también aportar dramaturgos, poetas y escritores tan buenos como los extranjeros. Dejadle, porque ya es hora de que recojan sus frutos por sus esfuerzos, ya es hora de que sean bien remunerados por su labor, porque el escritor también tiene que comer, y para comer tienen y deben de ser pagados por sus trabajos.

Ellos triunfarán indiscutiblemente en un futuro no muy lejano y también triunfará la Patria, poniendo ellos a Cuba en donde le corresponde intelectualmente. Para que se den cuenta los escritores actuales de que es una nueva generación la que escribe y que surge con el dinamismo, el corazón y la conciencia de la Revolución.

Muy agradecida por haber leído estas líneas y esperando seguir leyendo el "LUNES" más y más de esta nueva generación de escritores y poetas, quedo de usted, Sr. Director, calurosamente felicitándole por su buen acierto de publicar de estos nuevos escritores.

Atentamente,
Margot González.

SANTA JUANA DE BERNARD SHAW

por oscar hurtado

La vasta extensión de la India con sus millones de habitantes nunca fué un verdadero problema para Inglaterra. Adquirida cuando las circunstancias eran favorables se abandonó cuando estas no lo fueron ya más, sin que se perdieran la buena amistad y relaciones. La pequeña Irlanda, en cambio, constituyó siempre un dolor de cabeza para los ingleses.

El irlandés es de un oposicionismo político tan intenso que hasta los socialistas allí defienden a los católicos por ser Inglaterra protestante. Bernard Shaw sigue este camino despistando a los incautos.

Chesterton, defensor de la secularidad de la Iglesia Católica, aprovechándose de la ingenuidad de Shaw provocó una polémica con el irlandés. El hecho de que Shaw interesara a todos como un animal raro y de que poseyera el talento con el cual medirse fueron circunstancias que Chesterton aprovechó para lograr una publicidad que no hubiera alcanzado a no ser sino como genial autor de cuentos detectivescos.

Que a Shaw no le interesaba Chesterton se demuestra en que jamás piensa en él; en cambio todos los escritos de Chesterton están pensados contra Shaw. La polémica llegó a adquirir proporciones tales que en cierta ocasión se produjo en público. Chesterton, que el parecer no se sentía muy seguro de la fuerza de su secularidad, apuntaló su "fijeza" buscándose un socio, Hilarie Belloc, historiador sin importancia al que usaba de archivo. Los dos arremetieron contra el flaco vegetariano con tal denuedo que la sonrisa del irlandés se tradujo en aquella frase: "Ese monstruo bicéfalo que me persigue, el Chester-Belloc". Los puñetazos seculares de Chesterton dejaron indiferentes a los victorianos de la decadencia, y la nueva generación de ingleses presenció el espectáculo como una pelea de boxeo. En el fondo estaba el interés de Chesterton en resucitar la antigua polémica contra el darwinismo que sostuvo la Iglesia de Inglaterra con Huxley que no produjo esta vez el interés buscado, por la sencilla razón de que la teoría de Darwin ya no se discutía. El más indiferente de todos, sin parecerlo, era el propio Shaw. Los principios defendidos por Chesterton no era otra cosa que peticiones de principios en su base lógica. Que las Iglesias son depositarias de la verdad no era tema de la filosofía del irlandés. Habría que demostrar primero qué cosa es la verdad; y la "verdad" es una proyección del hombre, animal de convenciones morales con más de animal que otra cosa. Lo mismo da ser católico que protestante, nacionalista que ecuménico, los resulttados serán siempre desagradables. Con esta objetividad vé la historia el pensador; el irlandés aprovecha toda oportunidad para descargar su ironía sobre los ingleses.

Para Bernard Shaw el hombre es lo que importa. El hombre corto de días y largo de tonterías; el hombre en precario del bien y la belleza. Difícil le será reconocer en este animal defectuoso la imagen de Dios, según se nos presenta en la Historia. Pero el moralista en Shaw no puede ser indiferente a la tragedia humana, y contrario a Nietzche, cree que el hombre debe ser mejorado, o mejor, encauzado. Nietzche, romántico al fin, como señala Spengler al compararlo con Shaw, busca esta superación en el superhombre, o sea, dentro del hombre mismo a través de una moral dudosa y no bien definida. Al irlandés le parece mejor buscar esta solución en la historia a través de un sistema social que sea la negación de los anteriores y se adscribe al socialista por ser lo más conveniente por el momento. Si la historia es dinámica, y no hay duda de que lo es, el hombre participará de este medio, y las instituciones por él creadas con sus "verdades" absolutas tendrán inexorablemente que decir de ser para ser. Todas ellas contuvieron una verdad en su momento, de ahí que todos tengan la razón de iure pero no de facto. Admite que todos tengan algo importante que decir y lo comprende así —"Yo comprendo todo y a todos, y soy nada y soy nadie", escribía a Frank Harris—; pero se burlaba de ellos precisamente porque los comprendía bien y los veía aferrados a fórmulas vacías e inoperantes. A estas fórmulas oponía la suya, la ironía que desinfla mitos sociales escribiendo dramas que son comedias. Así de este modo debe verse Santa Juana. Por qué hacer de la obra un dramón sombrío?

Santa Juana consta de seis escenas y un epílogo que es la clave del mensaje. Omitirlo, escamotearlo, es despistar. Este absurdo mutilar es un ejemplo de la razón de la sin razón que guía a algunos de nuestros directores. No podemos considerarnos teatristas serios mientras sigamos desvirtuando así las obras en su elemento medular: el mensaje, que es siempre hecho por el autor en función del público.

En 1911 Albert Soergel escribió: "Bernard Shaw es un aniquilador del concepto heróico, un matador de héroes". No hay héroes ni villanos en el teatro de Shaw; y lo más que éste ha dicho de Juana es que era un genio... en relación a la estrategia militar de su época. Además el héroe trae consigo a su contrario, el villano. "Nó existen villanos en esta obra", nos dice en el Prefacio, precisamente en esa parte que intitula "Tragedia, no melodrama". El haber titulado esta obra como tragedia confunde a los que no conocen lo que significa el mensaje de Bernard Shaw a la cultura de Occidente a través del humorismo. Es lo mismo que confundir a Charles Chaplin con Buster Keaton, o ver en "Luces de la Ciudad" la tragedia de un vagabundo enamorado de una cieguita.

El prefacio está escrito por un Shaw que trata de ser justo con Juana y las instituciones de la época; el Epílogo está escrito por el dramaturgo y expresa lo que realmente piensa de todo el suceso. En el Prefacio expone algunas razones sobre la importancia de no suprimir el Epílogo. "Mucho me temo que el Epílogo deberá seguir en pie", subraya. Las razones a continuación no se refieren al sentido de la obra, sino más bien a las inconveniencias de tiempo que representa para un público superficial. Esto despista a los que no penetran el sentido de la obra.

En la obra Shaw es bien explícito con referencia a lo que representa cada personaje. Dice de Juana que "rechazaba a los extranjeros con el sensato argumento de que en Francia no se encontraban en su lugar adecuado. Pero no tenía idea de cómo esto la ponía en conflicto con el catolicismo y el feudalismo, ambos esencialmente internacionales". Esto quiere decir que Juana era nacionalista (por Francia) de la misma forma en que el Capellán lo era (por Inglaterra). La misma imbecilidad del Capellán nacionalista la encontramos en Juana, con la diferencia de que el Capellán como hombre es un inútil y Juana como mujer y militar un genio. Si analizamos el propósito de Juana sacamos el resultado pasmoso de no ser otra cosa que la voluntad de coronar a un rey francés por puro nacionalismo, para que el "extranjero" no hollase el suelo de Francia. La única lección que sacamos de la misión divina de Juana es que Dios es nacionalista. Y algo más, nacionalista francés. Aquí vemos cómo lo heróico se desinfla en Shaw.